

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MISE EN ABYME DANS *SALAAM CINEMA* DE MOHSEN MAKHMALBAF (1995)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
RÉJANE GOUZERH

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« Que ce soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons au spectateur. Notre art consiste à dire ce mensonge de sorte que le spectateur le croie. Qu'une partie soit documentaire ou une autre reconstituée se rapporte à notre méthode de travail et ne regarde pas les spectateurs. Le plus important, c'est que les spectateurs sachent que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. » Abbas Kiarostami. *Cinéma, de notre temps*. 1994

REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, nous souhaitons adresser nos remerciements les plus sincères aux personnes qui ont apporté leur aide et ont contribué à l'élaboration de ce mémoire ainsi qu'à la réussite de ces formidables années universitaires. Nous tenons à remercier sincèrement Monsieur Mouloud Boukala, qui, en tant que directeur de mémoire, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de sa réalisation pour l'inspiration et l'aide qu'il nous a apportées et le temps qu'il a bien voulu nous consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Il a su nous conseiller et nous orienter dans les recherches et la rédaction. Ses recommandations et la confiance qu'il a accordée au projet nous ont permis de ne pas nous égarer et de persévérer dans le travail. Ses connaissances et sa passion pour l'histoire iranienne, l'anthropologie, l'interprétation des images, ont permis d'acquérir une première base de contenu quant au sujet de recherche.

Dans un second temps, nous remercions Madame Viva Paci. Sa grande culture et sa passion pour le cinéma ont été d'une grande aide pour cadrer le sujet de recherche. Ses conseils, recommandations et exercices durant les cours de la maîtrise nous ont permis d'acquérir une position critique quant à notre sujet. Merci également à Madame Catherine Saouter qui, avec ses connaissances sur les techniques cinématographiques, nous a confortés dans notre choix de sujet - la mise en abyme -. Pendant son cours, nous avons beaucoup appris, ce qui nous a ouvert à la curiosité.

Nous n'oublions pas Monsieur Bruno Gouzerh et Madame Marie-Andrée Gouzerh pour leur contribution, leur soutien et leur patience. Nous tenons à exprimer notre

reconnaissance envers Monsieur Fabien Romieux et Madame Perrine Curé qui ont eu la gentillesse de lire et corriger ce travail. Nous remercions également Monsieur Charles Gouzerh et Madame Emmanuelle Gouzerh, Mademoiselle Adèle Gouzerh, Monsieur Florent Le Ménahes-Coho et Mademoiselle Katy Junca pour leur soutien pendant la durée de la maîtrise et la rédaction. Enfin, nous adressons nos plus sincères remerciements à tous les proches et amis, qui nous ont toujours soutenus et encouragés au cours de la réalisation de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I <i>SALAAM CINEMA</i>	4
1.1 Contexte sociopolitique iranien entre 1979 et 1997.	4
1.2 Biographie de Mohsen Makhmalbaf.....	10
1.2.1 Carrière.....	13
1.2.2 Style de Mohsen Makhmalbaf	14
1.3 <i>Salaam Cinema</i>	15
CHAPITRE II PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE, DU CORPUS ET DES CONCEPTS-CLÉS	19
2.1 Présentation.	19
2.2 Méthodologie de recherche.....	27
2.2.1 Recherches antérieures sur la mise en abyme	28
2.2.2 <i>Salaam Cinema</i> , Mohsen Makhmalbaf	29
2.2.3 Les indications et commentaires du jury.....	29
2.3 Analyse méthodologique	30
2.3.1 Instruments de description	30
2.3.2 Instruments citationnels	31
2.3.3 Instruments documentaires.....	32
2.3.4 <i>Salaam Cinema</i>	32
2.4 Paramètres théoriques.....	33
2.4.1 La mise en abyme.....	34
2.4.2 L'autoportrait.....	46
CHAPITRE III ANALYSE FILMIQUE.....	52
3.1 L'arrivée (00:08 - 06:26).....	53

3.1.2	La mise en abyme.....	57
3.1.3	Le réalisateur face au peuple	59
3.1.4	L'État face au peuple	59
3.2	Les auditions (06:27 - 1:04:25).....	61
3.2.1	Le descriptif et le citationnel	61
3.2.2	La mise en abyme.....	71
3.2.3	Le réalisateur face au peuple	76
3.2.4	L'État face au peuple	77
3.3	Le changement de rôle (1:04:26 - 1:09:11).....	79
3.3.1	Le descriptif et le citationnel	79
3.3.2	La mise en abyme.....	81
3.3.3	Le réalisateur face au peuple	82
3.3.4	L'État face au peuple	83
CHAPITRE IV SYNTHÈSE.....		86
4.1	L'arrivée.....	89
4.2	Les auditions.....	89
4.3	Le changement de rôle.....	91
4.4	Les mises en abyme en lien avec les auteurs.....	92
CONCLUSION.....		95
ANNEXE 1 LES MISES EN ABYME		100
BIBLIOGRAPHIE		106
WEBOGRAPHIE		111
FILMOGRAPHIE DE MOHSEN MAKHMALBAF.....		112
BIBLIOGRAPHIE DE MOHSEN MAKHMALBAF		114
FILMS CITÉS		116

LISTE DES FIGURES

Figure:1- Plan large de la route menant au studio (1:02).....	54
Figure: 2- Plan sur la foule demandant un formulaire d'inscription (3:09).....	55
Figure:3- Plan large sur l'ouverture des portes du studio (4:38).....	56
Figure:4- Plan réflexif sur la caméra 1 (1:53).....	60
Figure:5 - Plan réflexif sur la caméra 2 (1:40).....	60
Figure:6 - Plan réflexif sur la caméra 2 (1:46- Caméra 2).....	61
Figure:7 - Plan américain sur Hadi (08:55).....	63
Figure:8 - Gros plan sur Shaghayeh Djodat (21:50)	64
Figure:9 - Plan large sur Feyzolah avec ses deux fils Hamid et Hamed (38:55) ..	70
Figure:10 - Plan américain sur Maryam et Azadeh (45:25).....	70
Figure:11 - Plan large autoréflexif de Mohsen Makhmalbaf avec son équipe, profondeur avec le miroir et réflexivité d'une caméra (06:56).....	73
Figure:12 - Plan large autoportrait et autoréflexif de Mohsen Makhmalbaf avec son équipe et profondeur avec le miroir (16:20)	73
Figure:13 - Plan réflexif sur la caméra rail et sur l'équipe (09:55- Caméra rail) ..	74
Figure:14 - Plan autoréflexif sur la perche son du film (13:25).....	74
Figure:15 - Plan réflexif sur la caméra pied (17:06)	75
Figure:16 - Plan autoréflexif sur la perche son, l'éclairage et Mohsen Makhmalbaf, ainsi qu'une mise en abyme réflexive sur la caméra pied et la caméra épaule (17:22)	75
Figure:17 - Plan sur le changement de rôle avec profondeur du miroir (1:05:24)	81

Figure:18 - Plan autoréflexif sur Mohsen Makhmalbaf donnant ses directives et profondeur avec le miroir (1:04:33)	84
Figure:19 - Gros plan réflexif sur la caméra (1:06:26)	84

RÉSUMÉ

Mohsen Makhmalbaf est un réalisateur iranien dont les œuvres s'inscrivent dans plusieurs genres cinématographiques mais comme beaucoup de cinéastes iraniens, ses thèmes les plus récurrents sont l'enfance et le cinéma. De son premier film *Tobeh Nasuh* (1983) au dernier en date *The Gardener* (2012), il donne sa vision du monde iranien. Il dresse un portrait de la société iranienne, qui est souvent peu connue du monde occidental, une société qui veut sortir de la censure et obtenir plus de droits, mais beaucoup de ses films sont censurés en Iran. Son film *Salaam Cinema* est un hommage pour le centenaire du cinéma. En effet, c'est en 1895 que les frères Lumière réalisent leur premier film *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Depuis les premiers films des frères Lumière, la démarche de l'acteur-réalisateur est présente à l'écran. Elle a progressivement évolué d'un cinéma comique burlesque vers un cinéma de l'intériorité. Le filmage de soi (on comprend le fait d'être le réalisateur et l'acteur de son film) s'accompagne désormais d'une complexité, d'une profondeur et d'une exploration du moi intime du cinéaste qu'il convient de mettre en perspective. Ainsi, la démarche du cinéaste présent à la fois devant et derrière la caméra est d'abord une posture tout à fait particulière qu'il faut décrire à l'aide de témoignages de professionnels en activité et de collaborateurs de prises de vues.

Le but de ce mémoire est donc de mettre en avant la mise en abyme présente tout au long du film de Mohsen Makhmalbaf, *Salaam Cinema* (1995). Il s'agit par la suite de comprendre quelle mise en abyme le cinéaste a voulu nous montrer, privilégier (réflexivité, autoréflexivité, autoportrait). Le cinéma de Mohsen Makhmalbaf paraît aussi constituer une œuvre intéressante dans la double posture qu'elle contient, celle d'un cinéaste proposant une mise en jeu de lui-même, à travers un processus autoréflexif questionnant notamment la position du filmeur/filmé. Le cinéaste (se) recompose une nouvelle identité à l'aide du médium cinématographique. À travers un ensemble de techniques d'écriture et de choix de mise en scène, il propose une exposition de lui-même singulière, se créant un personnage fictionnel à dimension autobiographique. Ainsi, le film intègre des éléments hybrides appartenant au registre de la mise en abyme (les métarécits du cinéma dans le cinéma), de l'intertextualité et de la citation, ou encore de et du film-essai.

Mots-clés : Iran - Mise en abyme - Réflexivité - Autoréflexif - Autoportrait.

INTRODUCTION

Mohsen Makhmalbaf fait partie des réalisateurs iraniens connus, au même titre qu'Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Marjane Satrapi, pour les cinéphiles. Il est toutefois peu connu du grand public. Ses œuvres, nombreuses et variées, touchent un grand nombre de personnes, par leur originalité et leur profondeur, mais aussi grâce au recours à des thématiques récurrentes. Le réalisateur se démarque par ses histoires, ses personnages, son style et un éloignement des conventions habituelles du cinéma.

Avant le début de ce mémoire, Mohsen Makhmalbaf, la culture de l'Iran, la censure iranienne et les réalisateurs iraniens nous étaient totalement inconnus. Mais la « mise en abyme » est un sujet intéressant que nous voulions étudier et mettre en avant. Notre directeur de recherche a émis l'idée du film *Salaam Cinéma* de Mohsen Makhmalbaf (1995) comme objet de recherche. À l'issue du premier visionnage, le film s'est avéré correspondre exactement à ce que nous voulions étudier initialement, la mise en abyme. Le fait de rédiger un mémoire sur un réalisateur dont nous ne connaissions que très peu, ne nous est pas apparu comme un obstacle. Au contraire, ceci nous a permis de nous ouvrir sur une nouvelle culture, une nouvelle façon de faire du cinéma, une nouvelle façon de le traiter. Et ceci s'est avéré être très intéressant et a permis d'élargir notre culture cinématographique.

Une des motivations de ce mémoire réside en ce que, depuis très longtemps, le fait de comprendre ce qu'il se passe derrière la caméra pour le réalisateur, l'équipe de tournage et les acteurs nous intéresse. C'est un sujet présent dans les films actuels. De plus, si nous éprouvons un besoin de comprendre une sphère de la mise en abyme, il nous suffit de regarder le making-of des films. Mais nous avons affaire aussi à de la

mise en abyme avec les réalisateurs de la Nouvelle Vague par exemple. Ils ont osé le regard caméra. La mise en abyme la plus fréquente que nous pouvons trouver dans le cinéma actuel est celle où apparaît un acteur en train de travailler à son propre rôle ou un réalisateur dans son film, comme le fait à chaque fois Quentin Tarantino. Il existe également des films où les acteurs dans leur personnage arrêtent de faire ce qu'ils ont à faire pour se tourner vers le spectateur et lui parler directement comme dans le film *La folle journée de Ferris Bueller* de John Hughes (1986). Il y a également le film dans le film ou l'histoire dans l'histoire, tout ceci fait partie de la mise en abyme. Mais la particularité du film de Mohsen Makhmalbaf est qu'il est question d'auditions où les personnes présentes ne sont pas des acteurs. Nous avons affaire à un cinéma où le dispositif cinématographique est présent, en train de se construire.

Les films de ce réalisateur sont des films à analyser, à décortiquer, des films qu'il ne faut pas hésiter à voir et revoir au cas où nous passerions à côté d'un point important. Il n'hésite pas à donner son point de vue sur la société iranienne et même à montrer des images que la société iranienne refuse dans son cinéma. Nos connaissances en cinéma en tant qu'artisan et praticien, nous ont par ailleurs permis de visionner ses films en portant une attention particulière au langage cinématographique qu'il installe.

Les œuvres qu'il met en place sont personnelles. Il raconte des événements marquants de sa vie, en film, tels que son arrestation par exemple et il n'hésite pas à jouer dans le film de son ami Abbas Kiarostami, *Close-up* (1990), où un homme se fait passer pour Makhmalbaf dans la vraie vie, et ce dernier est présent dans le film pour jouer son propre rôle, mais aussi pour que le public puisse le voir puisqu'il n'était pas vraiment sur le devant de la scène avant cela, et bien qu'il ne le soit toujours pas à proprement parler.

Dans le premier chapitre, nous parlerons en premier lieu du contexte sociopolitique iranien, puis de Mohsen Makhmalbaf et pour de finir, *Salaam Cinema*. Dans le deuxième chapitre, nous présenterons la problématique, le corpus et la figure: la mise en abyme. Le troisième chapitre présentera l'analyse filmique avec des analyses des différentes mises en abyme que nous aurons relevées. Dans le quatrième chapitre, nous ferons la synthèse de l'analyse. Enfin, nous dresserons une conclusion générale.

CHAPITRE I

SALAAM CINEMA

1.1 Contexte sociopolitique iranien entre 1979 et 1997.

Avant toutes choses, il est important de comprendre dans quel contexte sociopolitique se trouve le cinéma iranien. Cela nous permettra de mieux comprendre la façon dont les films doivent être tournés et les règles que ceux-ci doivent respecter pour ne pas être soumis à la censure et ainsi mieux appréhender le film *Salaam Cinema*.

Avant la révolution de 1979, les mollahs et les ayatollahs n'apparaissaient jamais dans les manifestations cinématographiques. L'État était contre la représentation de la figure humaine que ce soit dans les peintures, les sculptures, etc. Ceci était considéré comme blasphématoire puisque l'artiste contrairement à Dieu ne peut redonner la vie après la mort. Lorsque Khomeiny arrive au pouvoir après la révolution, son image apparaît beaucoup à la télévision. À partir de ce moment-là, l'aspect blasphématoire du cinéma disparaît.

Alors qu'il revient triomphalement de son exil français, Khomeiny prononce, le 2 février 1979, un célèbre discours dans lequel il déclare :

« Pourquoi était-il nécessaire de faire du cinéma un centre du vice ? Nous ne sommes pas opposés au cinéma, à la radio ou à la télévision, ce à quoi nous

nous opposons est le vice [...]. Le cinéma est une invention moderne, qui devrait être utilisée dans le but d'éduquer le peuple, mais comme vous le savez, au lieu de cela, il a été utilisé pour corrompre nos jeunes. C'est ce détournement du cinéma auquel nous sommes opposés, détournement effectué par les politiques traîtresses de nos dirigeants. »¹

Par la suite, l'État s'intéresse au cinéma voyant à travers lui un vecteur de la propagande. Aussi celui-ci finance et aide l'exportation des films en y mettant un veto si cela est nécessaire.

Suite à la révolution de 1979, tous les permis de distribution accordés aux films nationaux et étrangers sont annulés et soumis à une réinspection. Seuls 10 % des films passent l'épreuve de la censure. La situation du cinéma n'est pas claire pour le nouvel État jusqu'en 1982. En effet, seul le sujet des femmes dans les films est clair puisqu'elles doivent être voilées et celles qui apparaissant dans les films étrangers doivent respecter un certain nombre de règles contraignantes.

Makhmalbaf dira à ce propos :

« Dans la société iranienne, les femmes sont prises deux fois pour des victimes. Tout d'abord, du fait que tout le monde souffre sous ce gouvernement, donc, à cet égard, les femmes ont leur part de souffrance comme tous les autres. Ensuite, les femmes souffrent à cause de la culture patriarcale ou machiste de notre pays. Je ne dis pas que les femmes sont des victimes dans notre société parce qu'elles sont stupides ou inutiles. Personnellement, je peux parler de trois femmes dans ma famille, elles sont toutes réalisatrices et se battent contre cette situation par leurs films. Dans *Salaam Cinema*, par exemple, vous voyez deux filles sans instruction, mais bien loin d'être stupides. Je montre comment elles se battent avec moi, comment elles ne se laissent pas faire par cet homme derrière la table qui leur ordonne et dit quoi faire comme un système fasciste. Elles défient cet homme directement, en lui répondant, en lui posant également

¹ Khomeiny, *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeiny*, London, Melbourne and Henley, 1981, p. 58.

des questions, vous pouvez voir un véritable conflit entre nous. Je pense qu'il y a un changement interne à effectuer dans notre société. Une partie de ce changement a un rapport avec les activités des femmes, elles sentent plus de pression du gouvernement islamique envers elles. Je ne pense pas qu'un autre pays dans le monde considère les femmes comme des instruments sexuels autant que l'Iran. Pourquoi ? Eh bien, quelques personnes vivent simplement leur vie et le sexe fait partie de leur vie. »²

Plus tard, après 1982, la réglementation concernant la censure est assez semblable à celle qui était en place à l'époque du Shah. L'accent est mis sur les questions religieuses et les orientations politiques du nouveau régime. Maintenant, c'est le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique qui est mandaté pour délivrer les permis de projection.

Au début, la réglementation est encore floue. Elle prévoit que les films se doivent d'être en conformité avec la « morale islamique ». La censure peut alors agir de manière discrétionnaire.

À partir de 1990, l'État invite des journalistes d'Occident à venir au Festival du film de Fajr pour faire la promotion du cinéma iranien, mais aussi pour que les distributeurs achètent des films et les présentent en Occident.

Puis en 1993, suite à la guerre Iran-Irak qui dura de septembre 1980 à août 1988, l'État iranien doit faire face à une crise économique, raison pour laquelle il décide de réduire les subventions pour le cinéma. Il est déçu puisque les cinéastes reconnus ne font pas de films en faveur du régime, ce qui fait que ces cinéastes-là touchent de moins en moins de subventions tandis que les films religieux et de propagande continuent à bénéficier de la manne financière de l'État.

² Dennis West. *I make Cinema in order to breathe: An interview with Mohsen Makhmalbaf*. Cinéaste, 2009, p.12.

Sous la pression du secteur cinématographique, les législateurs iraniens vont tenter de clarifier les problèmes relatifs aux subventions mis en exergue, pour aboutir en 1996 à une réglementation plus claire.

Ce texte précise ce qu'est l'esprit islamique avec ses codes vestimentaires, de maquillage ou de coupes de cheveux acceptables. Le corps doit être couvert et il est interdit d'utiliser des vêtements soulignant le corps des femmes ou faisant référence au modèle occidental (la cravate par exemple), de montrer un visage de femme maquillée ou un contact physique entre un homme et une femme, etc.

Agnès Devictor a particulièrement travaillé sur les politiques publiques de la culture en interrogeant le cas d'une politique « islamique » de la culture : celle de la République islamique d'Iran depuis 1979. Elle s'intéresse plus spécifiquement aux politiques du cinéma. Depuis plusieurs années, elle consacre également ses recherches au cinéma de guerre (au Moyen-Orient) et à la relation entre cinéma, croyance et religion en islam.

Dans son article³, elle reprend différents articles ayant rapport à la censure. Au sein de ce document, le chapitre le plus explicite est celui qui concerne « l'esprit islamique » :

« Le film sera complètement interdit s'il y a une insistance dans le cadrage de l'image sur des habits qui ne sont pas corrects, sur un intérieur, sur une décoration, une lumière, une ambiance, une couleur, une musique, qui ne conviennent pas ; de même, en ce qui concerne le montage, le rythme du film,

³ Agnès Devictor. *Une politique publique du cinéma. Le cas de la République islamique d'Iran*. In: Politix. Vol 16, n°61. Premier trimestre 2003, p.151-178.

les effets spéciaux et les paroles qui pourraient être interprétés à un second degré et ainsi blesser le sentiment pur du peuple. »⁴

Dans le même paragraphe, les interdits sur les vêtements sont d'une extrême précision :

« Parmi les spécificités culturelles iraniennes islamiques, les vêtements ne doivent pas seulement être islamiques pour les femmes, mais doivent l'être également pour les hommes et les enfants. Pour les femmes, les vêtements répondront aux conditions suivantes : tout le corps (sauf le visage et les mains) doit être couvert, les cheveux, le cou, le corps et les poignets ne peuvent pas être montrés. Il est strictement interdit d'utiliser des matières ou des coupes qui souligneraient les lignes et le volume [du corps des femmes]. Les femmes ne peuvent pas porter des habits d'hommes et vice versa. Il est interdit de porter des vêtements qui ne conviennent pas à la société et des vêtements que l'on pourrait qualifier de provocants. Le changement de vêtements durant le film, sans justification, est interdit, car il pourrait évoquer l'esprit de gaspillage. L'utilisation de vêtements qui font référence au modèle occidental est strictement interdite, à moins qu'il ne soit justifié, comme le port de la cravate ou du nœud papillon [pour les personnages négatifs]. »⁵

Nous pouvons remarquer que nous n'avons aucune donnée concernant la conception « islamique » de la tenue des hommes et des enfants. Par ailleurs, la question du maquillage est évoquée dans cet extrait :

« Appliquer un maquillage pour souligner les traits du visage est correct. Cependant, pour respecter les valeurs de la société et rester en accord avec l'islam, il est interdit, même si cela est nécessaire, de montrer un visage de femme maquillée, tout comme une coiffure qui pourrait évoquer de la légèreté culturelle ou politique à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. Le visage des

⁴ Ibid., p.171.

⁵ Ibid., p. 172.

personnages négatifs doit être fondamentalement différent de celui d'un croyant. »⁶

Ces différents extraits nous permettent de comprendre la censure que subissent les réalisateurs iraniens. Ils nous expliquent à quoi doit ressembler un décor pour être dans la norme, la façon dont les femmes doivent porter les vêtements pour que cela ne soit pas irrespectueux au regard de la religion et soulignent que la présence d'éléments occidentaux n'est justifiée que lorsque ceux-ci concernent le personnage négatif de l'œuvre. Seuls le visage et les mains des femmes peuvent être découverts, pour ne pas choquer et provoquer les spectateurs. De même, le maquillage est prohibé puisqu'il est synonyme d'une certaine légèreté culturelle. Les différents extraits évoqués ont été choisis pour montrer à quelle forme de censure ont affaire les cinéastes et il n'est ici question que d'une toute petite partie des interdictions auxquelles ils font face.

Un tournant politique a eu lieu avec l'élection de Mohammad Khatami en 1997. Dans ce pays autoritaire, les élections et manifestations estudiantines permettent notamment l'expression des aspirations des femmes et des jeunes. Il y a eu un allègement des mœurs notamment par la disparition de la police des mœurs sur la voie publique, l'autorisation des manteaux et foulards islamiques plus courts, des flirts dans l'espace public, du maquillage des jeunes filles toléré à l'université, etc. Le cinéma a bénéficié de cette liberté (fin officielle de la censure préalable du scénario, autorisation d'utiliser des couleurs vives, des lumières tamisées, fin de la présence d'« observateurs » lors des tournages ou encore autorisation de la mixité dans les salles de projection), même si un autre effet a été le désengagement économique de l'État, menaçant à terme la survie du secteur. Cependant, le contrôle des mœurs,

⁶ Ibid., p. 172.

même assoupli, est resté fort à l'écran, et marque une distorsion encore plus grande entre les images de la société projetées par le cinéma et celles de la réalité iranienne.

Le fait de parler du contexte sociopolitique avant d'aborder la biographie de Makhmalbaf nous permet de mieux comprendre l'époque dans laquelle il a grandi et commencé sa carrière de réalisateur. Maintenant nous allons mettre en exergue la vie ainsi que la carrière de Mohsen Makhmalbaf.

1.2 Biographie de Mohsen Makhmalbaf.⁷

Né en 1957 dans un quartier populaire de Téhéran, Mohsen Makhmalbaf n'a connu dans son enfance que la pauvreté du sud de Téhéran. C'est dans cette atmosphère particulière qu'il puisera plus tard les sujets de ses films. Abandonné dès sa naissance par son père, sa mère se retrouvant dans l'obligation de travailler, Mohsen est élevé par sa grand-mère, une femme très pieuse. Elle l'emmène à la mosquée et lui transmet une haute idée d'un islam qui se veut attachant et chaleureux. Elle lui inculque la haine de l'art : dès qu'il entend un air de musique, il se bouche aussitôt les oreilles, devant une image d'art il va jusqu'à fermer les yeux. Il naît sous le régime du Shah (Muhammad Rizā Shāh Pahlavi, 1941-1979), dont la politique volontariste améliora considérablement le niveau de vie des Iraniens. Cette politique permit au pays une modernisation rapide dans les années 1960 et 1970. Elle contribua à élargir le fossé économique, social et culturel entre une élite fortement occidentalisée et une classe populaire sensible au conservatisme religieux d'où est issu Makhmalbaf. À la suite d'une altercation avec un policier pour lui voler son arme, Makhmalbaf le blesse à coups de poignard, il a alors 17 ans. Il restera en prison de 1974 à 1979 et sera libéré au moment de la révolution. En prison, il côtoie des militants de « groupuscules

⁷ <http://www.makhmalbaf.com/?q=article/mohsen-makhmalbafs-short-biography>

religieux et révolutionnaires de gauche ». «La situation que ces derniers avaient créée en prison était si insupportable, dit-il, qu'il fut dégoûté de leur société idéale»⁸. Au début de la révolution, il s'aperçoit que les politiciens commettent les mêmes erreurs que ces gens-là. Il se met à penser que la politique ne pourra pas résoudre tous les problèmes. Selon lui, le problème des Iraniens est un problème d'ordre culturel et éducatif.

En 1978, de plus en plus critiqué, le Shah dut faire face à la révolution iranienne qui s'accroît au fil des mois et d'où émergent les fondamentalistes chiites. Le renversement du gouvernement Bakhtiar et la déclaration de neutralité de l'armée, quelques semaines plus tard, précipitèrent sa chute et contribuèrent à l'avènement de Rouhollah Mousavi Khomeiny.

Le pouvoir en place, lors de la sortie de prison du réalisateur, est celui de Khomeiny. Ce dernier prend le pouvoir, en étant chef d'État, sous deux autres titres : « chef de la révolution en Iran », et « chef spirituel suprême » au sein d'un gouvernement provisoire. Dans la république islamique voulue par Khomeiny, la constitution reconnaît le chiisme duodécimain comme religion d'État. De plus, la constitution précise que la loi iranienne doit être en accord avec la charia. Khomeiny devient peu à peu le centre d'un culte de la personnalité, et toute opposition à sa personne, au gouvernement religieux ou à l'islam en général est réprimée. Au lendemain immédiat de la révolution, se répandent des allégations d'abus systématiques des droits de l'homme et de torture. Ironie du sort, c'est précisément ce qui était reproché aussi à la SAVAK (Organisation pour le renseignement et la sécurité nationale), le service de sécurité intérieure et le service de renseignement du Shah entre 1957 et 1979.

⁸ Mamad Haghighat. Festival international du film de la Rochelle 1992. <http://www.festival-larochelle.org/taxonomy/term/317>

Une fois sorti de prison, Makhmalbaf réclame la création d'une Cour révolutionnaire de justice pour faire condamner les artistes qui ont collaboré avec le régime du Shah, il devient le cinéaste officiel du régime pendant environ cinq ans. Plus tard, dans son film *Nasseredin Shah, l'acteur de cinéma* (1992), celui qui prônait l'inquisition contre les artistes de l'ancien régime leur a demandé pardon. Dès 1987, il est contraint de tourner *Le Cycliste* ailleurs qu'en Iran. Il y traite de la pauvreté ; or, celle-ci est supposée ne plus exister dans la République islamique d'Iran. Les vraies difficultés surviennent en 1990 avec *Une Occasion d'Amour*. Ce film, tourné en Turquie, triomphe au festival de Téhéran, mais les journaux ultra radicaux se déchaînent parce qu'il raconte une histoire d'amour ; or, la femme iranienne est supposée ne plus avoir d'amant. Téhéran s'opposera à ce que le film parte à Cannes.

À partir de 1996, le cinéaste décide de ne plus tourner dans son pays :

« L'année dernière a été très dure pour le cinéma iranien, si dure que j'ai décidé de ne plus tourner dans mon pays. Les autorités ont publié un code, un cahier de plusieurs pages, qui fixe les règles que les cinéastes doivent obligatoirement suivre ; par exemple, il est interdit de filmer une femme en gros plan. Si on doit respecter toutes ces règles, faire un film devient impossible. »⁹

Depuis 2005, année d'arrivée de Mahmoud Ahmadinejad au pouvoir, Makhmalbaf a quitté l'Iran pour protester contre la pression extrême de la censure dans le pays. Sa famille et lui vivent entre l'Afghanistan, le Tadjikistan, l'Inde et la France depuis quelques années.

⁹ <http://www.liberation.fr/portrait/0101212419-mohsen-makhmalbaf-ex-cineaste-officiel-du-regime-iranien-presente-son-dernier-film-en-multipliant-les-coups-de-griffe-le-chat-de-gouttiere-persan>

1.2.1 Carrière

C'est en prison qu'il commence l'écriture. À ce jour (1980- 2014), il a réalisé 19 films, 7 courts-métrages et écrit 27 livres¹⁰.

En 1995, deux de ses films sont sélectionnés au Festival de Cannes : *Une Occasion d'Amour* et *Salaam Cinema*. L'année suivante, en 1996, il est de retour à Cannes avec son film *Gabbeh*. Dans le même temps, son autre film *Un Instant d'Innocence* a gagné le Festival international du film de Locarno en 1995. En 1996, il a participé au Festival du film de Venise avec son film *Le Silence*.

Juste avant le 11 Septembre 2001, il présente au Festival de Cannes son film *Kandahar*, qui traite de l'Afghanistan. C'est l'histoire d'une journaliste qui a fui son pays pour aller au Canada mais revient afin d'aider sa sœur et revoit la misère qu'elle a toujours voulu fuir. Après avoir réalisé *Kandahar*, Makhmalbaf arrête ses activités cinématographiques pendant deux ans pour aider et soutenir les enfants afghans. Makhmalbaf a réussi à changer une loi en Iran, au cours du mandat de l'ancien président démocrate d'Iran Mohammad Khatami, qui a abouti à l'éducation de cinq cent mille enfants afghans réfugiés en Iran.

Il a pris en charge la réalisation de 82 projets en rapport avec les droits de l'Homme sur une période de deux ans pour l'éducation, la construction d'écoles, l'enseignement du cinéma et de l'hygiène en Afghanistan ainsi qu'en Iran afin d'améliorer la condition de vie des peuples iranien et afghan.

¹⁰

Cf. œuvres de Makhmalbaf, p.112.

Avant de quitter l'Iran en 2005, Mohsen Makhmalbaf ne se limite pas à faire du cinéma dans son pays. Il a tourné dans divers pays, tels que l'Inde, le Pakistan, l'Afghanistan, le Tadjikistan et la Turquie. Beaucoup de ses œuvres filmiques ainsi que littéraires demeurent interdites en Iran.

Mohsen Makhmalbaf a remporté plus de 30 prix internationaux. Il a également reçu la Médaille de la Légion d'honneur en France ainsi que le prix du meilleur cinéaste au Festival international du Film de Busan. Il est devenu le Doyen de l'Académie du cinéma asiatique en 2007. Makhmalbaf est un cinéaste connu et reconnu en Iran et à travers le monde. Mais fort de sa discrétion, dans les années 1980, un homme, Hossain Sabzian, se fait passer pour lui auprès d'une famille riche iranienne. Afin que cela ne se reproduise plus, Makhmalbaf décide d'apparaître dans le film *Close-up* (1989) d'Abbas Kiarostami pour que les spectateurs mettent enfin un visage sur le nom de Makhmalbaf et que plus personne usurpe son identité.

De nombreux membres de sa famille sont des cinéastes. Son épouse, Marzieh Meshkini, est la réalisatrice de *Le Jour où je suis devenue une femme* (2000) et *Chiens égarés* (2003). Sa fille aînée, Samira, est célèbre pour ses films tels que *La pomme* (1997), *Le Tableau* (2000) et *À cinq heures de l'après-midi* (2002). Sa plus jeune fille, Hana Makhmalbaf, est connue quant à elle pour avoir réalisé *Joy of Madness* (2003), *Buddha Collapsed Out of Shame* (2007). Son fils, Maysam, se fait connaître avec *How Samira Made The Blackboard* (2000).

1.2.2 Style de Mohsen Makhmalbaf

Makhmalbaf ne se consacre pas à un seul genre, mais à plusieurs il dépeint les fresque de la vie quotidienne, ceci est le point commun qui réside dans les thèmes

abordés dans ses films. En effet, Makhmalbaf a une prédilection pour les thèmes relevant de l'enfance, de la pauvreté, du cinéma, ce qui fait de lui un réalisateur aux productions se situant entre le documentaire et la fiction. Il se sert beaucoup de son expérience personnelle, des moments importants de sa vie pour créer les histoires de ses films. De même qu'il n'hésite pas à montrer le visage caché de l'Iran à travers ses films avec le comportement des gens, les règles imposées et la pauvreté, Makhmalbaf prône une nouvelle vie où les personnes se sentent libres de parler, prendre positions vis à vis de l'État. C'est pour cela que bon nombre de films de Makhmalbaf sont interdits en Iran, victimes de la censure.

Ce que nous venons de voir, nous a permis de mieux comprendre Makhmalbaf, sa vie, ce qu'il a vécu pendant sa jeunesse mais également de revenir sur sa carrière, qu'il s'agisse de celle de l'acteur, du réalisateur ou de l'auteur. Ces éléments sont capitaux pour appréhender le film qui nous intéresse : *Salaam Cinema*.

1.3 *Salaam Cinema*.

Mohsen Makhmalbaf a réalisé ce film à l'occasion du centenaire du cinéma comme nous l'avons indiqué précédemment. *Salaam Cinema* est le dernier volet d'une trilogie dédiée au cinéma. Le premier volet réalisé en 1992, *Il était une fois le cinéma* (*Nasserredin Shah, l'acteur de cinéma*), explore la relation entre un roi et le cinéma, ou en d'autres termes, entre la censure et l'art. Le deuxième volet de la trilogie, intitulé *L'Acteur*, réalisé en 1993, est un film sur l'acteur et son art, et sur sa volonté de s'améliorer en tant que comédien. *Salaam Cinema* (75 min.) qui clôt le cycle, explore la relation entre le cinéma et son public, ainsi que les conditions de vie et la condition humaine en Iran.

En vue de recruter une centaine de comédiens, Makhmalbaf passe une annonce dans la presse de Téhéran. Il avait prévu environ mille formulaires de candidatures pour parer toute éventualité, mais l'engouement est tel que cinq mille personnes se présentent le jour de l'audition. Cet engouement est dû à la popularité de Makhmalbaf dans son pays, mais aussi à la vision qu'ont les gens du cinéma. En effet, pour eux, cet art peut leur permettre d'aspirer à une vie meilleure, s'ils sont retenus pour jouer dans ce film ou un autre.

Quand nous voyons le début de ce film et notamment l'émeute au moment de l'audition, nous pensons que ces personnes sont là par « Amour » pour le cinéma et pour le jeu (celui de l'acteur). Mais au fur et à mesure que le film avance, nous réalisons que pour certains, ce n'est pas l'unique raison de leur présence. Certains sont aussi et surtout là pour échapper au monde dans lequel ils vivent. Un exemple significatif nous est offert par cette jeune femme qui vient faire une confidence à Makhmalbaf pour que celui-ci la garde et lui permette de retrouver son être aimé qui a déjà réussi à quitter l'Iran. Makhmalbaf tient à montrer que les Iraniens sont prêts à tout pour quitter leur situation, leur misère, leur pays. Dans *Salaam Cinema*, les dialogues entre le réalisateur et les futurs comédiens nous rappellent une citation du réalisateur lui-même : « Cinquante révolutions ne changeront pas la culture iranienne. C'est une culture dure : les parents punissent les enfants, l'État punit les condamnés, les femmes n'ont pas de rôle essentiel... »¹¹

Dans ce film, le cinéaste n'hésite pas à mettre en avant les personnes qui ont le moins de pouvoir dans le pays, c'est-à-dire les femmes. Pendant les entrevues, il les pousse au maximum, il est autoritaire, méchant, machiavélique, insensible, menaçant. Makhmalbaf ne leur laisse pas beaucoup de temps afin d'exprimer les émotions qu'il souhaite voir telles que la joie ou la tristesse. À chaque audition, il demande sans

¹¹ Carlo Mandolini. *Salam Cinéma*. Montréal : In : *Séquences*, n° 183, mars/avril 1996, p. 47

distinction aux hommes, aux femmes et aux enfants, de pleurer, rire et simuler une fusillade. Les comédiens ne disposent que de dix secondes pour s'exécuter. Sinon, ils courent le risque de ne pas être retenus pour le documentaire.

Salaam Cinema débute en extérieur, le caméraman installé sur le capot d'une voiture filme l'allée pour se rendre au studio. Celle-ci est remplie de personnes et, pendant que la voiture arrive aux portes du studio, nous apercevons la foule venue en grand nombre pour participer aux auditions, commencer à s'écarter calmement afin de laisser la voiture passer. Dès le début du film, nous apercevons le dispositif cinématographique. Nous pouvons noter la présence de deux caméras filmant la foule, Makhmalbaf et l'équipe. Parmi cette foule, nous apercevons également beaucoup d'appareils photographiques immortalisant cet instant. À son arrivée devant les portes du studio, Mohsen Makhmalbaf se saisit d'un mégaphone afin que toute la foule amassée puisse l'entendre. D'emblée, il met les choses au point en leur disant :

« Bienvenue dans votre propre film. »¹²

Cette phrase permet tant aux personnes qui participent au film qu'à ceux qui le regardent, Iraniens ou pas, de comprendre qu'ils ne sont pas là uniquement pour les auditions, mais également pour participer à un film qui a déjà commencé. Lorsqu'enfin les portes s'ouvrent pour faire entrer les candidats, une importante bousculade a lieu à l'instar de ce que l'on peut voir au cours d'émeutes.

La salle des auditions est un lieu rustique, pauvre en décors, qui fait penser à un amphithéâtre. En effet, la salle contient un simple bureau derrière lequel Makhmalbaf, assis, auditionne les gens, et deux miroirs en arrière, un à sa droite et un

¹² Mohsen Makhmalbaf. *Salaam Cinema*, 1995 (3'15)

à sa gauche, qui confèrent une certaine profondeur à la salle et créent une mise en abyme. La mise en abyme est fortement présente dans *Salaam Cinema*. En effet, comme nous le verrons plus loin, différentes mises en abyme nous sont offertes : l'autoportrait, la réflexivité et l'autoréflexivité. Pour le moment, nous pouvons dire que la mise en abyme permet de montrer au spectateur des éléments cachés de la réalisation, de la production, ainsi que le jeu des acteurs et les méthodes de tournage de réalisation de Makhmalbaf. Le dispositif cinématographique est composé de trois caméras 35 mm. Pendant les auditions, chacun passe, l'un après l'autre, devant la caméra de Makhmalbaf pour expliquer la raison qui l'amène à vouloir participer à ce film. Les hommes sont auditionnés séparément des femmes. L'audition est mixte pour les membres d'une même famille. Makhmalbaf les soumet à des tests en groupe et les interroge individuellement, au sujet de leur acteur préféré, par exemple. Makhmalbaf ne veut pas apparaître dans ce film, même si son rôle est important. Il ne veut pas se mettre en avant, mais montrer la réaction de la population face à une figure d'autorité, de pouvoir. Ce qui lui importe est de voir la capacité des personnes à s'accommoder au pouvoir, si elles se laissent dicter leurs émotions, leur façon de jouer. Makhmalbaf prend son rôle de figure autoritaire à cœur, même si cela est contre nature pour lui. Il le fait afin de montrer l'impuissance des individus face à des personnes plus importantes.

Dans le chapitre qui suit, nous présenterons la problématique de notre mémoire, le corpus, la méthodologie et le concept-clé, la mise en abyme.

CHAPITRE II

PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE, DU CORPUS ET DES CONCEPTS-CLÉS

2.1 Présentation.

Comme il a été dit précédemment, avant de commencer ce mémoire, nous nous sommes beaucoup questionnée, notamment, en ce qui concerne le thème du mémoire. Nous avons toutefois rapidement arrêté notre choix. L'idée de ce mémoire est née de l'envie de faire partager, d'étudier un procédé qui a toujours fasciné, la mise en abyme. En effet, ce procédé se retrouve partout, que ce soit dans les images, la littérature, le théâtre, le cinéma, la peinture. Ce mémoire a pour objectif de se concentrer sur un seul support contenant de la mise en abyme, le cinéma. Ensuite, il a fallu trouver un film intéressant, peu étudié, analysé afin de rendre possible une nouvelle analyse. Trouver ce film n'a pas été chose aisée.

Il est vrai qu'au début, notre objectif était de faire ressortir la mise en abyme dans les films des réalisateurs de la Nouvelle Vague entre 1958 et 1966. Cela représentait environ quatre-vingts films. Une fois le sujet plus ou moins choisi, mais pas encore validé par le directeur de recherche, nous avons visionné une cinquantaine de films de la Nouvelle Vague. Puis, suite à la rencontre avec le directeur, nous avons décidé de nous intéresser à un contenu filmographique complètement différent. En effet, il aurait été compliqué de faire un mémoire à partir d'une filmographie de quatre-vingts films ; mais ce n'est pas tout. Trouver un angle d'analyse de la mise en abyme qui n'a pas été étudié dans la Nouvelle Vague n'aurait pas été chose facile. Il est vrai que

nous aurions pu faire un mémoire avec un corpus plus large, comme nous l'avions imaginé au départ avec la Nouvelle Vague, mais ce mouvement est un sujet qui a été maintes fois traité, tandis que *Salaam Cinema*, film iranien de Mohsen Makhmalbaf (1995), est moins connu et a été moins étudié, ce qui nous laisse le champ libre pour apporter nos idées et introduire notre vision des choses.

La mise en abyme était bien présente dans les films de la Nouvelle Vague, qu'il s'agisse de ceux de Truffaut, Godard, Varda, Resnais et bien d'autres. Nous avons généralement affaire à un regard caméra, à un film ou une émission dans un film, au reflet de la caméra dans un miroir, c'est-à-dire uniquement des codes mis en place par le courant de la Nouvelle Vague pour montrer la mise en abyme. Les réalisateurs de ce courant bravaient alors des interdits en ayant recours au montage court, aux travellings violents, au flash-back ainsi qu'à des musiques appuyées. Tous ces éléments permettent d'intensifier le film et ainsi de toucher le spectateur afin qu'il ressente et perçoive tous les éléments qui l'entourent, au même titre que l'acteur, en détruisant le mur qui existe entre le film et le spectateur pour donner à ce dernier l'impression d'être dans le film, sur le plateau de tournage. Les réalisateurs de la Nouvelle Vague sont considérés, avec cette façon de filmer comme les précurseurs du regard caméra qui était jusque-là évité, pour ne pas choquer le spectateur. Maintenant, le regard caméra permet de prendre le spectateur à partie, de lui parler, de le prendre à témoin. Godard en était le spécialiste.

Le film *Salaam Cinema* de Mohsen Makhmalbaf (1995) s'ouvre avec une séquence qui montre une foule de milliers d'aspirants, qui ont répondu à une annonce du réalisateur publiée dans le journal au sujet d'une audition pour un rôle. Par la suite, *Salaam Cinema* montre Makhmalbaf et ses assistants dans un studio de cinéma où ils interrogent et enregistrent les performances de ceux qui sont sélectionnés. Ce faisant, le film dresse un portrait fascinant du rôle du cinéma occidental sur la culture

iranienne. Ceci permet de dessiner un puissant parallèle entre la cinématographie et les domaines sociaux. En effet, afin de générer cette méditation, Makhmalbaf s'éloigne de l'approche fictionnelle de ses films précédents. Sa motivation principale avec *Salaam Cinema* illustre un désir de revenir vers le réel, comme c'était le cas cent ans plutôt avec la naissance du cinéma. C'est la raison pour laquelle ce film est un hommage aux cent ans du cinéma.

Cent ans plus tôt, cette nouvelle technologie de la représentation du visuel inventée par les frères Lumière entre autres va commencer par faire ses premiers pas, en filmant des moments de la vie réelle comme *La sortie d'usine* (1895), *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). Ces images ont été perçues par un grand nombre de personnes comme des fenêtres directes sur la plénitude d'un monde révolu. Cette première perception du cinéma peut nous montrer qu'au début de sa création, le cinéma était aussi bien tourné vers le documentaire que la fiction. Avec *Salaam Cinema*, nous avons affaire à un film fait de mises en abyme. C'est un film qui se veut être un documentaire sur le rapport que le peuple iranien entretient avec le cinéma. Mais il n'est pas tout à fait exact de dire que Makhmalbaf n'a pas fait de fiction puisqu'il place la caméra, joue avec la lumière, met en scène de façon très particulière. Tout ceci engendre une petite part de fiction. En fait, au moment de la documentation des événements qui se produisent devant la caméra, l'intervention du cinéaste ne peut pas éviter de contribuer à leur mise en forme, à des degrés divers, jusqu'à en devenir même leur principale motivation. *Salaam Cinema* n'est pas seulement défini comme un documentaire de par son désir même de réalité, mais aussi comme un film dans la mesure où dès le début, les besoins de la narration et de la fiction se font sentir. C'est cela qui définit le cinéma dans son aspect le plus intime, avant et au-delà des complexités potentielles et les excès de narration et de spectacle visuel, cette qualité photographique, double limite de la cinématographique (et par « photographique », nous n'entendons pas mimétique, mais la convergence de

l'enregistré et l'imaginaire), où s'inscrit vraiment le voyage de la fiction à travers ses histoires multiples.

En ce qui concerne la mise en abyme dans *Salaam Cinema*, elle est due au fait que Makhmalbaf filme des auditions pour un futur film qui finalement se transformera en film. De plus, le dispositif cinématographique est aussi très présent, ce qui accentue la mise en abyme déjà mise en évidence par le fait que Makhmalbaf joue dans son propre film, même si le mot jouer n'est pas correct. En effet, il serait plus logique de dire « présent dans son film », jouant son propre rôle : le réalisateur faisant passer des auditions. Il ne s'agit pas de traiter exclusivement la mise en abyme cinématographique (que se soit la mise en abyme réflexive, la mise en abyme autoréflexive ou encore l'autoportrait). En effet, un autre procédé qu'il est important de souligner, de mettre en exergue, est celui qui consiste à faire une « projection » selon laquelle Makhmalbaf représente l'État et les personnes qui sont venues passer le casting le peuple, soit la notion de supériorité de l'État sur le peuple.

Avec un film comme celui-ci, dans lequel les auditions que nous voyons devaient initialement servir d'auditions pour son prochain film *Un Instant d'innocence* (*Nun va Goldoon*, 1996), le cinéaste a préféré montrer comment la population iranienne rêvait de cinéma, mais pas de n'importe quel cinéma. Les Iraniens personnages du film rêvent de cinéma américain, européen. Ainsi, les individus passent les auditions afin de quitter leur pays, l'Iran, pour de nouvelles contrées où existent les libertés d'action et d'expression et où ils sont libres de vivre leur vie comme ils l'entendent. Nous voyons dans ce film, un corps social iranien qui rêve de culture pop aussi bien américaine qu'européenne. Les jeunes filles n'hésitent pas à supplier Makhmalbaf pour d'obtenir un rôle et rejoindre leurs amis qui ont déjà quitté l'Iran. On remarque que les jeunes filles essayent malgré le tchador, leurs jeans et baskets d'avoir une part de féminité et d'être à la mode. Ces différentes remarques nous permettent d'établir

plusieurs questions qui demanderont à être approfondies ultérieurement. Nous reviendrons rapidement sur ces divers aspects au cours de ce mémoire pour pouvoir appuyer et expliquer au mieux notre problématique. Nous essaierons de répondre au mieux à ces questions à travers ce mémoire.

- Quel portrait de l'Iran et de ses habitants Makhmalbaf nous dresse-t-il à travers les témoignages présents dans le film ?
- Quel cinéma a-t-il voulu nous montrer avec cette/ces mise(s) en abyme ?

Ceci nous amène à parler de la problématique qui ressort de ce questionnement sur la mise en abyme dans ce film.

Au premier abord, dans *Salaam Cinema*, nous pouvons penser que nous avons affaire à une simple mise en abyme (désigne l'enchâssement d'un récit dans un autre récit, d'un film dans un film, ou encore d'un tableau dans un tableau). Cependant, au fil de nos recherches, nous avons trouvé un point important à développer dans ce mémoire : la place du réalisateur dans son film. En effet, si le réalisateur a fait un film comme celui-ci, c'est pour une bonne raison ; certains, au début, peuvent penser que c'est simplement pour donner à voir le dispositif cinématographique, d'autres diront qu'il fait cela pour montrer l'envers du décor et le déroulement des auditions. Mais lors d'une entrevue¹³ accordée à Stéphane Goudet (critique de cinéma et universitaire français), Makhmalbaf explique qu'il voulait, par son autorité, montrer comment les individus, hommes, femmes, enfants réagissaient face à une figure d'autorité et que cela faisait écho à la manière dont le peuple réagit face à l'État en place. Et c'est suite à ces propos que nous avons pu énoncer la problématique suivante : « Quelle(s) mise(s) en abyme Mohsen Makhmalbaf privilégie-t-il, et à quelle fin ? ». Nos pistes

¹³ Stéphane Goudet. *Entretien avec Mohsen Makhmalbaf*. Paris : Positif, n° 422, avril 1996, p. 21-28.

de recherche s'orienteront davantage vers les deux visions du film c'est à dire le réalisateur face au peuple et/ou l'État face au peuple. Nous les développerons tout au long de ce mémoire afin de mieux comprendre le message que Makhmalbaf a voulu nous transmettre à travers ce film.

En effet, la question que nous nous posons n'est pas anodine et peut très bien changer la vision que nous avons du film ou la conforter, à savoir si le réalisateur veut donner à voir le dispositif cinématographique et/ou montrer la situation sociale en Iran. En effet, cela constitue une différence importante pour bien comprendre le message que Makhmalbaf veut transmettre.

Afin de montrer le dispositif, Makhmalbaf organise des auditions pour un film, mais ces auditions sont le film lui-même. En effet, le film est basé sur les auditions qu'ont passées les Iraniens. Ceux-ci sont venus pour devenir des artistes, en espérant être retenus pour un rôle dans le prochain film de Makhmalbaf. Dès le début, celui-ci leur fait comprendre, lorsqu'ils attendent pour entrer dans les studios, qu'ils se trouvent déjà dans un film, dans leur film. Tout le film s'organise autour de cela et de la visibilité du dispositif. Donc, Makhmalbaf donne bien à voir son dispositif cinématographique sans artifice.

La séquence d'ouverture montrant la foule rassemblée devant le studio de cinéma semble dépeindre un Iran constitué d'une population adepte de quelque chose de nouveau. Cependant, les scènes nous montrent des gens en train de se battre pour une poignée de formulaires puis, le chaos lorsque les portes s'ouvrent. Cela rappelle les images des chaînes télévisées au moment où des réfugiés se disputaient des colis alimentaires ou essayaient désespérément de quitter leur pays.

Par ailleurs, *Salaam Cinema* est un bon exemple de la façon dont le réalisateur réfléchit sur les relations de pouvoir dans la société. De même, nous voyons la structure sociale de la religion iranienne, les positions de puissance de la gent masculine, le patriarcat et l'offre de l'État aux personnes qui évoluent dans le monde du cinéma. Dans *Salaam Cinema*, la religion et l'ordre social iranien sont étroitement liés : la religion motive les personnages, définit leur identité, leur mode de vie. De même, la manifestation de la spiritualité dans la plupart des films iraniens et le cinéma du Moyen-Orient en général contribue à la compréhension des personnages et des thèmes. Les relations sociales sont presque toujours directement liées à la religion. Makhmalbaf semble conscient du danger implicite que cela entraîne et essaie de mettre de la distance entre la religion et l'État.

En ce qui concerne la situation sociale en Iran, Makhmalbaf, lors d'entrevues à la sortie du film, souligne que le bureau et le carré au sol duquel ne peuvent sortir les gens, représentent respectivement l'État et le territoire que ne peuvent quitter les Iraniens. De plus, le fait d'obliger les hommes et les femmes à pleurer dès que Makhmalbaf l'ordonne montre une soumission à l'autorité, et ceux qui se révoltent comme les deux jeunes filles ont une place plus importante dans le film.

Nous avons ici plusieurs mises en abyme qui ressortent. En effet, ce film mélange l'autoportrait, la réflexivité, l'autoréflexivité. Aussi nous efforcerons-nous de démontrer, grâce aux différentes mises en abyme, quelle relation est davantage mise en avant dans *Salaam Cinema* : celle du réalisateur face au peuple et/ou celle de l'État face au peuple. Pour mieux comprendre quelle mise en abyme est employée, à différents instants, nous allons effectuer une étude de cas en divisant le film en trois parties et les analyser, afin de faire ressortir la position que Makhmalbaf veut donner à son film, à savoir s'il s'agit d'un film réflexif, autoréflexif ou bien les deux.

Le film de Mohsen Makhmalbaf contient de nombreux éléments, autant narratifs que techniques, qu'il semble important de relever. La mise en scène des personnages, les mouvements de caméra, le mobilier utilisé ou encore la profondeur de champ, la taille des plans font partie du dispositif cinématographique et ainsi traduisent l'histoire, tout en mettant en avant des thématiques particulières. Le film, comme nous l'avons dit, va être divisé en trois parties : tout d'abord, la scène d'ouverture de l'arrivée en voiture à la première audition (00:08 - 06:26)¹⁴, ensuite toute la partie des auditions (06:27 - 1:04:25) et pour finir, la scène finale avec le changement de rôle (1:04:26 - 1:09:11). Cela va permettre de soulever les thématiques que nous souhaitons développer, c'est-à-dire la vision que donne le réalisateur de la société, la place de la femme au sein de celle-ci, la relation qu'il établit avec les individus et la notion de pouvoir.

Makhmalbaf, au moyen du cinéma, veut faire le portrait de la population iranienne en insistant sur ce à quoi elle aspire. Dans son film, le réalisateur nous montre des générations d'hommes et de femmes venus passer des auditions afin de faire partie du monde cinématographique pour certains et sortir du pays pour d'autres.

Lorsqu'il écrit *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edgar Morin nous explique :

« L'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire. »¹⁵

L'image permet de rêver de ce monde hors du commun, qui nous donne envie de toucher nous aussi ne serait-ce que du bout des doigts ce monde. Mais, c'est cette image qui permet de faire l'intermédiaire entre ce monde et le nôtre.

¹⁴ Vidéocassette (75 min.), *Salaam Cinema*, MK2 productions.

¹⁵ Edgar Morin. *Le cinéma, ou, L'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*. Éd. de Minuit, 1956, p. XI.

En effet, nous nous demandons si nous avons affaire à un réalisateur qui veut une mise en abyme réflexive, en nous montrant le dispositif cinématographique qui permet de réaliser ce film ou une mise en abyme autoréflexive avec un autoportrait du réalisateur, en nous montrant la vie sociale iranienne.

Nous voyons bien que nous avons affaire de par le film et la problématique qui en découle à deux types de mise en abyme. Toutefois, cette recherche nous permettra de mieux comprendre, par le cadre théorique, quels sont ces deux types de mise en abyme.

Nous y reviendrons plus tard dans le mémoire une fois que nous aurons défini les différents types de mise en abyme.

2.2 Méthodologie de recherche

Pour traiter ce sujet, nous avons dû mener des recherches approfondies sur la mise en abyme, le cinéma iranien, la politique du cinéma iranien mais également sur Mohsen Makhmalbaf. En effet, hormis la mise en abyme dont nous avons déjà entendu parler et que nous avons étudiée, les autres sujets nous étaient complètement inconnus. À travers les recherches que nous avons menées sur les différents sujets, nous avons acquis de nouvelles connaissances et cela nous a permis de mieux comprendre certains aspects du film. Tout d'abord, nous allons aborder les recherches antérieures qui ont été faites sur la mise en abyme, le cinéma iranien, la politique du cinéma iranien. Ensuite, nous reviendrons sur Mohsen Makhmalbaf ainsi que *Salaam Cinema* et présenterons le cadre théorique. Pour finir, nous verrons ce que nous ont apporté les corrections et les suggestions données par les membres du jury.

2.2.1 Recherches antérieures sur la mise en abyme

Pour nos recherches, nous nous sommes appuyée sur différents ouvrages en rapport avec le cinéma iranien, la mise en abyme et la politique du cinéma iranien. Il y a déjà eu des recherches concernant la mise en abyme, la réflexivité, l'autoréflexivité (Limoges (2008), Journot (2003), Mouren (2009), Bühler (2003), Gerstenkorn (1987), etc.) ainsi que sur le cinéma iranien (Devictor (2003), Thoraval (2000), Sabouraud (2010), etc.).

Pour réaliser la revue de littérature, nous nous sommes rendue à diverses bibliothèques et avons utilisé différents moteurs de recherche pour trouver des livres sur la mise en abyme, la réflexivité, l'autoréflexivité et le cinéma iranien. En ce qui concerne les recherches plus approfondies sur Mohsen Makhmalbaf et *Salaam Cinema*, nous nous sommes aidée de sites spécialisés sur le cinéma. Une fois les recherches bien avancées, il a fallu faire une sélection des livres les plus pertinents pour mener à bien ce travail ainsi qu'une sélection d'articles critiques, d'époque, concernant le film. Il nous a semblé intéressant de nous pencher sur la bibliographie des livres choisis pour approfondir la recherche. Nous avons également suivi des conseils littéraires formulés par nos professeurs, notre directeur de recherche ainsi que nos connaissances. Une fois cette sélection effectuée, les lectures ont pu commencer, ce qui a permis d'affiner encore davantage la sélection ; certains livres ou articles ont été retenus tandis que d'autres non, mais toujours en fonction de leur pertinence face au sujet. D'autres livres ont continué à alimenter la bibliographie jusqu'à la fin de la rédaction de ce mémoire, par exemple des ouvrages anthropologiques.

2.2.2 *Salaam Cinema*, Mohsen Makhmalbaf

Au fil de nos recherches, nous avons trouvé quelques articles, en anglais et en français, sur *Salaam Cinema*. Beaucoup de ces articles ne font que relater le synopsis, raconter l'histoire du documentaire et expliquer les raisons pour lesquelles Makhmalbaf a fait un documentaire comme celui-ci. Regrouper tous ces articles nous a permis de mieux comprendre l'histoire, même si pour la plupart, ils relataient la même chose. En ce qui concerne Mohsen Makhmalbaf, nous avons trouvé beaucoup d'entrevues concernant la sortie de son documentaire ou des entrevues traitant de son documentaire. Nous nous sommes également aidée des travaux du réalisateur iranien Kiarostami dont le travail est souvent associé à celui de Makhmalbaf et bien évidemment de la filmographie de Makhmalbaf.

2.2.3 Les indications et commentaires du jury

La revue de littérature a pu plus, se développer suite à la discussion avec le jury lors de la présentation du projet de mémoire. En effet, le jury a suggéré des ouvrages d'autres auteurs et notamment de professeurs qui ont écrit sur le cinéma iranien tels qu'André Habib par exemple qui fut pertinent pour notre recherche. Ces références nous ont permis d'enrichir notre travail et de trouver de nouveaux auteurs comme Rahul Hamid.

Le jury nous a également conseillés de nous tourner vers d'autres artistes iraniens pour ouvrir notre horizon et mieux comprendre la culture et le contexte iraniens que ce soit par le dessin, la peinture ou le cinéma. Parmi ces artistes, on trouve Marjane Satrapi qui a écrit et réalisé *Persepolis* en 2007 avec Vincent Paronnaud, qui raconte

son enfance en Iran, mais aussi Reza Deghati, photojournaliste, et Shirin Neshat, vidéaste.

Ces indications supplémentaires nous ont aidée à mieux comprendre l'Iran, sa société et sa politique. Le fait de revoir *Persepolis* et les lectures sur l'Iran nous ont donné un nouveau regard sur la jeunesse de Makhmalbaf, le régime du Shah et la Guerre Iran-Iraq.

2.3 Analyse méthodologique

En ce qui concerne l'analyse filmique, nous allons nous aider principalement du livre de Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films*.¹⁶ Au chapitre II, ils s'intéressent aux instruments et techniques d'analyse. Ils les classent en trois parties. Tout d'abord, nous avons les instruments de description puis, les instruments citationnels et pour finir, les instruments documentaires.

2.3.1 Instruments de description

Les instruments de description sont des éléments qui permettent aux spectateurs de mieux comprendre et mémoriser le film. Nous retrouvons tout ce qui est en lien avec les plans (le terme *plan* désigne à la fois les images enregistrées et la manière de cadrer un personnage, selon différentes « échelles »), les séquences (la séquence est une unité narrative constituée de différents plans reliés entre eux par le montage), le montage (dans le montage, on distingue notamment le montage continu (linéaire) du montage alterné, le non-montage ou le plan-séquence) et le son. Le travail de l'image,

¹⁶ AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'analyse des films*, Paris : Nathan, 1988, p. 33.

au cinéma comme en photographie, emprunte un certain nombre de règles et de techniques à la peinture. C'est un élément important car il impose au spectateur un point de vue sur ce qui est représenté. Lorsque nous avons à faire à une grande profondeur de champ permet de raconter plusieurs choses en même temps, alors qu'une petite profondeur de champ permet d'isoler des détails. Il est beaucoup question de profondeur de champ dans *Salaam Cinema*, avec les miroirs. Les angles de prise de vues sont définis par l'emplacement de la caméra :

Un terme important de l'analyse de film est la diégèse qui correspond à tout ce qui englobe l'univers fictif créé par le film. On distingue l'univers diégétique de l'univers extra-diégétique (le dispositif de tournage - caméra, perche, etc. par exemple - ou une musique extra-diégétique, c'est-à-dire dont on ne voit pas la source à l'écran).

Nous allons maintenant nous intéresser aux instruments citationnels.

2.3.2 Instruments citationnels

Le meilleur élément citationnel qui puisse exister est l'extrait de film. En ce qui nous concerne il est difficile d'avoir un extrait de film dans une recherche écrite. En revanche nous pouvons faire à des photogrammes qui sont des éléments citationnels auquel nous pouvons avoir recours afin de pouvoir appuyer nos idées. Mais pour cela il faut avoir connaissance du film pour pouvoir comprendre au mieux notre explication. Les instruments citationnels correspondent à l'image et par là, nous entendons la lumière (il existe deux choix, deux utilisations différentes de la lumière : une lumière classique qui sera interprétative (souvent en studio) et une lumière moderne qui sera naturaliste, les couleurs seront souvent très importantes pour analyser le sens des films) et l'image.

Suite aux instruments citationnels, nous conclurons cette liste par les instruments documentaires.

2.3.3 Instruments documentaires

Ces instruments ne sont pas comme on peut le penser en lien avec le documentaire cinématographique. En effet, ces instruments sont tout ce qui touche aux films avant et après sa réalisation, nous avons donc à faire à des données antérieures à la diffusion du film : scénario, budget du film, journal de tournage (tenu par le script), journal de réalisation, déclarations, reportages, photos de plateaux, chutes non utilisées au montage. Nous avons à faire également aux données postérieures à la diffusion, on entend par là : les données économiques (entrées, recettes), les données critiques.

Maintenant que nous avons énuméré les différents instruments -de description, citationnels ou documentaires -, nous allons relever les instruments de description dans le film *Salaam Cinema*.

2.3.4 *Salaam Cinema*

Nous allons maintenant faire une analyse filmique sommaire du film étudié pour le mémoire, *Salaam Cinema*. Par analyse sommaire, nous entendons que nous n'allons traiter que le travail de l'image. Dans le film *Salaam Cinema*, nous avons affaire à des instruments descriptifs avec du hors-champ quand Mohsen Makhmalbaf s'adresse aux personnes venues auditionner et qu'il n'est pas visible par le spectateur. Mais il y a également de la profondeur de champ avec les miroirs qui permettent de voir les Iraniens venus auditionner en arrière-plan. De plus, Makhmalbaf a recours à presque

tous les types de plan : général, d'ensemble, de demi-ensemble, moyen, américain, rapproché et gros plan. En ce qui concerne l'angle, il s'agit d'un angle plat tout au long des auditions ; personne ne domine l'autre. Pour le mouvement caméra, le réalisateur utilise le travelling, le panoramique, et le zoom. La séquence, est quant à elle, ordinaire. Les instruments citationnels tels que les photogrammes que nous allons utiliser vont pouvoir expliquer aux mieux nos différentes mises en abyme. En ce qui concerne les instruments documentaires cela est plus ou moins ambigu puisque la réalisation d'auditions se trouve être le film donc nous avons à faire en quelques sortes aux données antérieures.

Tout le travail accompli dans le cadre de la revue littéraire et autour de l'analyse filmique a permis de faire évoluer le mémoire et d'affiner grandement notre recherche. Nous allons maintenant nous intéresser au concept-clé de ce mémoire, la mise en abyme.

2.4 Paramètres théoriques

Cette partie détaille les paramètres théoriques. En effet, nous allons nous intéresser à la mise en abyme réflexive et autoréflexive à travers quatre auteurs ainsi qu'à la mise en abyme par l'autoportrait avec deux autres auteurs. Nous nous appuierons sur le travail de ces auteurs qui ont déjà défini ces deux notions de mise en abyme et d'autoportrait afin de mieux comprendre la mise en abyme et d'en obtenir une définition la plus exacte possible, en traitant leurs articles ou textes dans l'ordre chronologique de parution.

2.4.1 La mise en abyme

Au fur et à mesure de nos recherches, il est apparu évident qu'il fallait, pour aborder puis comprendre la mise en abyme dans le film de Mohsen Makhmalbaf, trouver des auteurs qui s'étaient interrogés sur la mise en abyme. Il est important d'établir un état des lieux de la mise en abyme en commençant par dégager les différentes sortes de mise en abyme que nous pouvons voir au fil de l'œuvre en nous basant sur les différentes définitions d'auteurs tels que Jacques Gerstenkorn (1987), Christian Metz (1991), Sébastien Fevry (2000) et Jean-Marc Limoges (2008). Nous avons privilégié ces auteurs puisque chacun d'entre eux a mené des recherches en études cinématographiques et donne sa propre définition de la mise en abyme, ce qui va nous permettre de mettre en corrélation les différentes théories.

Ce chapitre a pour objectif de présenter les bases sur lesquelles nous nous appuierons pour mettre en valeur le sujet principal de cette recherche. En effet, pour cerner au mieux la mise en abyme, nous allons mettre en avant des auteurs qui ont déjà travaillé sur la subjectivité, la réflexivité et l'autoréflexivité.

Pour ce faire, nous allons revenir dans un premier temps sur l'article de Jacques Gerstenkorn, *À travers le miroir* (1987), avec d'abord, la réflexivité cinématographique puis, la réflexivité filmique. Ensuite, nous analyserons les recherches de Christian Metz sur la mise en abyme dans son livre *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) en nous appuyant sur deux sous-parties de son livre : « montrer le dispositif » et « film(s) dans le film ». Nous allons également traiter l'essai de typologie de Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique* (2000), en mettant en avant les mises en abyme homogène et hétérogène. Pour finir l'analyse de la mise en abyme, nous parlerons de la thèse de doctorat de Jean-Marc Limoges, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité, depuis la*

littérature jusqu'au cinéma (2008), en soulignant la différence entre la réflexivité et l'autoréflexivité.

2.4.1.1 Jacques Gerstenkorn

Dans son article *À travers le miroir* paru en 1987 dans la revue *Vertigo*, Jacques Gerstenkorn s'intéressait à la différence entre réflexivité cinématographique et réflexivité filmique. En ce qui nous concerne, nous nous pencherons sur la réflexivité cinématographique dans le cadre de laquelle Gerstenkorn met en exergue les deux notions suivantes : rendre sensible le dispositif et afficher le dispositif.

Dans *À travers le miroir*, Jacques Gerstenkorn offre tout d'abord sa propre définition de la réflexivité cinématographique :

« La réflexivité cinématographique consiste à afficher le dispositif, autrement dit à inscrire dans le film des références au fait cinématographique ».¹⁷

L'auteur poursuit en expliquant que la réflexivité filmique, quant à elle :

« Désigne tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films, soit avec lui-même. »¹⁸

Dans son analyse de la réflexivité cinématographique, Gerstenkorn met en avant deux notions. Tout d'abord, nous verrons en quoi consiste pour lui le fait de rendre sensible le dispositif. Lorsque l'objectif est de rendre un dispositif plus humain afin qu'il

¹⁷ Jacques Gerstenkorn. *À travers le miroir. Notes introductives*. In : *Vertigo*, n° 1 : Le cinéma au miroir. Paris, 1987, p 7.

¹⁸ Ibid., p 7.

interpelle le public, les réalisateurs ont recours au regard caméra, au montage court, à un travelling violent, au flash-back ainsi qu'à une musique appuyée. Tout cela permet d'intensifier le film et le dispositif et ainsi toucher le spectateur afin qu'il ressente et perçoive tous les éléments qui l'entourent, au même titre que l'acteur, en détruisant le mur qui existe entre le spectateur et le film, pour donner du vrai, pour faire disparaître le facteur fiction. Cela permet également, au moyen du regard caméra, de prendre le spectateur à partie, de lui parler, de le prendre à témoin. Le regard caméra est celui que l'on retiendra pour le film *Salaam Cinema* de tous les dispositifs cités, c'est celui qui est présent dans le film.

La deuxième notion qui consiste à afficher le dispositif, concerne la construction et la production du film, qui sont données à voir au spectateur. Cela consiste à faire un film sur un acteur (faire sa biographie de façon filmique), sur la production et le tournage, sur l'origine d'une œuvre. Pour cela, Gerstenkorn parle d'afficher le dispositif à l'inverse de ce que l'on voit dans d'autres films pour sortir, d'une certaine manière, de la fiction et ainsi capter le réel. Et bien que l'affichage du dispositif fasse bien souvent partie de la fiction du film, nous pouvons alors observer l'envers du décor. Ce procédé nous permet de voir les caméras, les micros, la vie des acteurs et découvrir une autre facette du cinéma.

2.4.1.2 Christian Metz

Dans son livre *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, au chapitre II « Sur quelques pages d'énonciation », Christian Metz met en avant des notions pertinentes pour notre recherche dans les sous-parties « montrer le dispositif » et « film(s) dans le film ».

Dans sa sous-partie « montrer le dispositif », Metz fait bien le rapport entre montrer *le* dispositif et *un* dispositif, deux notions qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre. Montrer *le* dispositif, c'est mettre en avant le dispositif du film en cours de tournage, mettre ses éléments constitutifs en avant et cela, sans artifice. La caméra, «élément central du dispositif»¹⁹, ne peut se filmer elle-même. Pour rendre visible la caméra utilisée pour tourner le film, il faut avoir recours à un miroir afin de voir apparaître son reflet. Il est également possible, afin de montrer le dispositif, de laisser dans le champ de vision la perche du son ou tout autre élément indispensable à la réalisation d'un film. Pour montrer le dispositif, il faut montrer la vérité du plateau et non des impostures, de la fiction. Il faut montrer les éléments réels du film, la caméra, le micro, l'envers du décor, faire le film sur le tournage du film lui-même. C'est ainsi que la différence entre afficher *le* dispositif et afficher *un* dispositif peut être faite. Et comme l'indique Metz²⁰, il est rare de voir *le* dispositif qu'on nous donne à voir ; c'est le dispositif d'un autre film.

Lorsque nous parlons de montrer *un* dispositif, nous pouvons voir qu'il n'y a pas de connexion avec le film, qu'il s'agit d'un dispositif quelconque. Dans ce cas, le réalisateur fait appel à la fiction plus qu'à la « vérité » ou pure « réalité », qui correspondraient à des éléments extérieurs au film qui est en train d'être tourné. Par exemple, nous voyons à l'écran un dispositif (une caméra par exemple), mais ce n'est pas le dispositif du film :

« C'est celui d'autres films, purement virtuels ou réels dans la fable. »²¹

¹⁹ Christian Metz. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, p. 86.

²⁰ Ibid., p. 86.

²¹ Ibid., p. 86.

Ceci est devenu monnaie courante dans le cinéma. On nous donne plus à voir *un* dispositif que *le* dispositif. Beaucoup de films traitent du cinéma et de l'envers du décor. Cela est apprécié du public qui a l'impression de vivre ce que vivent les gens qui évoluent dans monde du cinéma :

« Même des films de qualité attachants à d'autres égards, comme *La Nuit Américaine* de Truffaut (1973) doivent quelque chose à cette alchimie sentimentale qui fait aimer le cinéma quand on aime le film, parce que le film parle du cinéma, pour le démystifier et l'adorer davantage. »²²

Le dispositif que nous voulons montrer n'a pas pour habitude d'être au premier plan. Les appareils qui servent à la réalisation du film et le processus mis en place pour obtenir le résultat souhaité n'ont pas à être vus ou entendus. En tant que spectateurs, nous savons que des sources extérieures existent et interviennent dans la réalisation d'un film. Metz nous fait remarquer que des éléments du dispositif ressortent plus souvent que d'autres comme les rails de travelling, la caméra et que certains sont laissés de côté. Peu de films nous donnent à voir le dispositif même du film en tournage, le vrai dispositif, mais il ne faut pas oublier non plus que le dispositif comprend aussi des êtres humains, ceux qui contribuent à la réalisation d'un film et ceux-ci sont peu, voire rarement mis en avant. La caméra est le dispositif par excellence puisqu'elle donne à voir et que, sans elle, le film ne serait pas.

« La caméra pour le spectateur n'existe pas. Edward Branigan l'a fort bien vu. Elle n'existe pas comme objet, puisque c'est elle qui, nous rendant visibles tous les objets, reste forcément dans un en-deçà radical (Marc Vernet). De la disposition de ces objets, on peut déduire la place de la machine, la caméra est une construction du spectateur. Elle l'est si bien, observe Guy Gauthier, qu'on la suppose même là où elle n'est jamais intervenue, dans les images de synthèse, dans les vignettes des bandes dessinées... C'est pourquoi il ne suffit jamais de

²²

Ibid., p. 86.

montrer le dispositif, mais c'est aussi pourquoi on peut à travers lui montrer beaucoup de choses. »²³

Le fait de nous montrer un dispositif comme dans *La Nuit Américaine*, nous donne à voir un film dans le film; ou des films dans le film. Dans sa sous-partie «film(s) dans le film», Metz explique que le film dans le film nous expose des mises en abyme bien différentes suivant le procédé utilisé, mais nous y reviendrons plus tard. Les différentes mises en abyme ont été étudiées par Lucien Dällenbach (1997), Jean-Paul Simon (1975), Jacques Gerstenkorn (1987) et Kiyoshi Takeda (1986) pour le cinéma ou la littérature.

Pour Metz, la mise en abyme est une des manifestations de la réflexivité dans un sens plus large. Mais ce qui l'intéresse dans la mise en abyme est l'énonciation:

« Réflexivité et mise en abyme sont considérées, sinon comme synonymes, au moins comme largement coextensifs. »²⁴

La définition que nous donne Marie-Thérèse Journot du film dans le film est assez similaire à ce que nous dit Metz :

« Les pratiques consistant à insérer un film à l'intérieur d'un autre film sont infinies, et leurs appellations sont souvent assez floues, même si des classifications ont été proposées. On parle de réflexivité ou de mise en abyme sans toujours distinguer les procédés. »²⁵

²³ Ibid., p. 92.

²⁴ Ibid., p. 94.

²⁵ Marie-Thérèse Journot, *Vocabulaire du cinéma*. Paris : Nathan Université, coll. « 128 », 2002 - 2003, p.53-54.

Elle en vient à la même constatation que Metz selon laquelle il est difficile de différencier « mise en abyme » et « réflexivité ». Pour Metz, « la relation entre film premier et film second donne lieu à des dessins divers, inscrivant avec une netteté et une complexité inégale le travail de l'énonciation. »²⁶

Selon Metz, la mise en abyme pourrait également être définie comme suit :

« Présence d'un film second et qui est le même. »²⁷

Dans cette perspective, il fait ressortir trois degrés de force énonciative²⁸. Tout d'abord, nous avons le degré « simple » qui selon lui, mérite plus le nom de film dans le film puisque l'on peut voir que le second film y est intégré, localisé en un ou plusieurs points du film premier. Nous avons affaire ici à un emboîtement délimité, une relation balisée et non à une interaction multiple ou hybridation complexe. Nous avons également enclave ou enclave franche c'est-à-dire quand nous avons par exemple affaire à des films amateurs dans le film premier, pour nous montrer d'où est venu le héros, pour faire revivre au héros de bons moments dans le passé, avec une personne aimée. Pour finir, Metz insiste sur le fait qu'il ne veut pas que l'on confonde la mise en abyme avec « allusions, clins d'œil, pastiches, remakes, *private jokes*... »²⁹. Pour lui, il s'agit là d'emboîtements simples. Mais pour cela, il faut que le spectateur soit un minimum cinéphile ou que la citation soit connue.

Toutefois, Metz ne s'arrête pas là dans les mises en abyme. Il met en avant le fait que dans un espace intermédiaire, le film premier et le film second s'entremêlent

²⁶ Christian Metz. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, p. 94.

²⁷ Ibid., p. 95.

²⁸ Ibid., p. 95.

²⁹ Ibid., p. 95.

étroitement, avec une structure en alternance, mais avec comme objectif de ne pas perdre de vue que ce sont des inclusions que le film premier convoque. Nous avons affaire à cela avec le flash-back, quand pendant un moment du présent, le protagoniste se souvient d'un moment important antérieur. Nous trouvons aussi cela lorsque l'on nous raconte une histoire ; nous nous trouvons dans le présent puis nous sommes projetés dans l'histoire du narrateur. Les lettres aussi sont une mise en abyme puisque généralement quand la lettre est lue, soit nous sommes projetés au moment de son écriture, soit les voix des deux protagonistes se rejoignent pour n'en faire qu'une.

Son analyse se poursuit avec un film de Fellini, *Intervista* (1987), qui n'est pas sans rappeler *La Nuit Américaine* de Truffaut. En effet, *Intervista* est un film filmant un film, mais le film premier est aussi filmé ; il devient donc film second. Dans le film *Intervista*, nous voyons d'autres films qui sont donc des films seconds, mais celui-ci, *Intervista*, est filmé par des journalistes japonais qui deviennent donc film premier, mais l'émission japonaise est aussi film second puisque le tournage est second dans le film premier.

Mais en fait chaque film est un « film dans un film » comme le souligne Metz :

« À la limite, chaque film de genre, contient en lui tous les films antérieurs du même genre et donc une lignée indéfinie de « film dans le film », qui n'apparaissent pas comme tel, mais dont les traces sont partout sensibles. On retrouve ainsi tous les problèmes de transtextualité et notamment ceux de l'hypertexte et de l'architexte, tel que Gérard Genette les a définis avec une rare vigueur. Également en marge du film dans le film, on a l'immense domaine de l'allusion, allusion au cinéma, allusion à un film. »³⁰

³⁰

Ibid., p. 111.

2.4.1.3 Sébastien Fevry

Dans son livre *La mise en abyme filmique*, Fevry met en avant deux sortes de mise en abyme : la mise en abyme homogène et la mise en abyme hétérogène.

Quand Fevry nous parle de mise en abyme homogène, il fait référence au fait que celle-ci se révèle par le fait que le contenu du récit s'exprime par une seule matière de l'expression et qu'on lui porte une relation avec la métaphore. « Cette mise en abyme homogène tend à réfléchir l'ensemble du film. Cette construction spéculaire n'est saisie comme telle qu'au regard du récit écoulé. »³¹ La mise en abyme ne se voit pas dans l'espace filmique, mais elle peut apparaître de façon succincte ou discrète. Les mises en abyme homogènes sont variées mais seulement deux sortent du lot : la mise en abyme imagée et la mise en abyme verbale. La mise en abyme imagée reste à la périphérie du film premier, tandis que la mise en abyme verbale est plus quant à elle, dans le processus narratif et nous donne un mode de lecture du film. Sébastien Fevry dira sur la mise en abyme homogène :

« Ne disposant que d'une seule matière de l'expression pour s'exprimer, la mise en abyme homogène ne peut mobiliser entièrement l'attention du récit filmique. Bien que son efficacité narrative soit limitée, la mise en abyme homogène contribue cependant à dynamiser la lecture du film. En effet, elle éclaire le spectateur sur le mode de fonctionnement du récit, tout en attirant son attention sur la collaboration du son et de l'image lors du procès spéculaire. »³²

La mise en abyme hétérogène, quant à elle, met en avant la bande-son et la bande-image. Elle peut, grâce à cela, interrompre le film premier ainsi qu'un film second et nous parlerons donc d'un film dans le film. Cela la rend plus attractive que la mise en

³¹ Sébastien Fevry. *La mise en abyme filmique : essai de typologie*. Paris, : Éditions du CEFAL, 2000, p. 58.

³² Ibid., p. 59.

abyme homogène. Elle ne fait pas que réfléchir le film premier, elle l'interroge également et met en avant son mécanisme énonciatif. Pour Fevry :

« Étant donné le nombre et la variété des récits seconds réflexifs, nous avons choisi de privilégier l'étude des récits seconds qui se présentent sous la forme d'une création artistique. La réflexion se montre, en effet, d'autant plus efficace lorsqu'elle épouse les contours d'une œuvre d'art. Pour être pleinement réflexive, cette œuvre d'art doit posséder des caractéristiques communes avec l'œuvre filmique qu'elle reflète. Les œuvres secondes étudiées s'agencent ainsi en une suite d'éléments visuels et sonores. Elles peuvent être introduites par une instance diégétique ou extradiégétique. »³³

2.4.1.4 Jean-Marc Limoges

Dans sa thèse de doctorat, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité, depuis la littérature jusqu'au cinéma* (2008), Jean-Marc Limoges nous livre sa réflexion sur la mise en abyme et la réflexivité trop souvent confondue de même que leurs effets. Il parle également de réflexivité et d'autoréflexivité en mettant en avant une différence. Pour l'autoréflexivité, il s'agit d'afficher ou de rendre sensible *le* dispositif même et pour la réflexivité, d'afficher ou de rendre sensible *un* dispositif. L'autoréflexivité est le fait d'afficher ou de rendre sensible *le* dispositif même. Comme l'écrit Jean-Marc Limoges :

« C'est montrer ou rendre sensible la caméra même, le micro même, l'envers du décor même, l'apparition d'un acteur ou du réalisateur en lui-même, faire le tournage du film même. »³⁴

³³ Ibid., p. 59.

³⁴ Jean-Marc Limoges. *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité, depuis la littérature jusqu'au cinéma*. Thèse de doctorat, 2008, p. 115.

Ce qui est important dans ce que présente Limoges est l'adverbe « même ». C'est en cela que nous pouvons reconnaître un film autoréflexif puisque c'est une réflexion sur soi, sur le film ; montrer l'envers du décor et pas seulement ce que l'on veut nous montrer à l'écran, c'est montrer la vie d'un plateau, d'un studio. Parfois, des réalisateurs font des films autoréflexifs sur eux-mêmes. Dans ce cas, il ne s'agit plus seulement, comme on l'a vu précédemment, de montrer le film dans le film, mais c'est aussi pour les réalisateurs l'occasion de nous montrer leurs propres tourments et cela nous est donné à voir à travers un alter ego « écranique ».

La réflexivité est le fait d'afficher ou de rendre sensible *un* dispositif : il n'y a pas de connexion entre le film et le dispositif cinématographique, c'est un dispositif quelconque d'un film en tournage. Dans ce cas, le réalisateur fait appel à la fiction ; nous savons que nous avons affaire à de la fiction. La réflexivité se met en œuvre quasiment de la même façon que l'autoréflexivité à la différence que pour la première, le mot « même » est absent. C'est l'apparition d'un personnage jouant l'acteur ; le véritable acteur est absent. C'est un film sur le tournage d'un film. Mais comme précédemment, l'adverbe « même » fait toute la différence. Ces éléments nous montrent que la vision du réalisateur n'est pas la même, il n'y introduit pas ses émotions, comme il pourrait le faire lorsqu'il y apparaît.

Comme l'écrit Dominique Blüher :

« Réflexivité et film dans le film, contrairement à ce que l'on a souvent tendance à penser, ne sont pas synonymes, et [...] la réflexivité ne recoupe qu'en

partie le film dans le film, puisqu'il existe un grand nombre d'autres configurations réflexives. »³⁵

Cette analyse nous montre que bien que chaque auteur élabore sa propre définition de la mise en abyme, les différentes définitions restent tout de même semblables. En effet, la définition en elle-même ne change pas ; ce sont les termes qui changent d'un auteur à l'autre. En effet, lorsque Metz parle d'« afficher *le* dispositif », Limoges, quant à lui, préfère nommer cette méthode « autoréflexivité » ; avec Fevry, il est question de « mise en abyme homogène » et avec Gerstenkorn, de « réflexivité filmique ». En ce qui concerne l'autre mise en abyme, Limoges la nomme « réflexivité » quand Gerstenkorn, lui, parle de « réflexivité cinématographique ». Fevry, pour sa part, parle de « mise en abyme hétérogène » et Metz emploie l'expression « afficher *un* dispositif ». Ces différentes définitions permettent de mieux comprendre les mises en abyme auxquelles nous avons affaire dans le film *Salaam Cinema*. En effet, nous allons voir qu'il est question d'une mise en abyme dite réflexive si nous employons la terminologie de Limoges puisque nous voyons un dispositif cinématographique qui fait partie du film mais pas le dispositif cinématographique qui filme au moment où nous voyons l'image. La caméra visible n'est pas celle qui filme. Nous développerons cet élément plus tard lorsque nous mettrons en évidence les différentes mises en abyme présentes dans *Salaam Cinema*. Nous avons également affaire à une mise en abyme autoréflexive lorsque nous voyons à l'écran Makhmalbaf incarnant son propre rôle de réalisateur. Il est important de mettre en avant la notion d'autoportrait puisque celle-ci tient un rôle central avec Makhmalbaf, présent tout au long du film dans son propre personnage, celui du réalisateur. Nous allons d'ailleurs à présent aborder ce concept qu'est l'autoportrait défini par Marie-Françoise Grange et Muriel Tinel.

³⁵ Dominique Blüher. *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*. ANRT, 2003, p. 38

2.4.2 L'autoportrait

L'autoportrait est une autre forme de mise en abyme qui concerne cette fois-ci plus précisément l'auteur que le dispositif cinématographique comme nous avons pu le voir précédemment. Pour avoir une définition plus complète de l'autoportrait, nous allons nous appuyer sur les ouvrages de Marie-Françoise Grange, *L'autoportrait en cinéma* (2008) et Muriel Tinel, auteur de *Le cinéma et l'autoportrait : de l'expression de soi à l'expérience d'un support* (2006).

Marie-Françoise Grange et Muriel Tinel ont toutes deux un point commun, leurs recherches sur l'autoportrait. À partir de leurs textes, nous allons effectuer une analyse et établir une définition de l'autoportrait.

L'autoportrait est une figure très courante en photographie, présente en littérature, un peu moins en peinture, mais plus difficile à circonscrire tant il est proche de l'autobiographie ou des mémoires. Dans la littérature, l'autoportrait est une représentation d'un artiste, dessinée, peinte, photographiée, sculptée ou filmée par l'artiste lui-même. Nous le retrouvons également en cinéma sous plusieurs formes, c'est ce que nous allons étudier, en mettant en avant les différentes formes de l'autoportrait, à ne pas confondre avec l'autobiographie.

Bien que faisant partie de la catégorie de film intimiste, l'autoportrait a comme particularité de ne pas se retrouver à être exclusivement une mise en scène du cinéaste, mais une représentation du cinéaste par lui-même. En effet, à travers ce genre cinématographique qu'est l'autoportrait, le cinéaste veut montrer le rapport qu'il a avec son métier et avec la pratique de son art. L'autoportraitiste ne se contente pas

de répondre à la question « qui suis-je ? » ou « qu'ai-je fait, qu'est-ce que je fais ? », mais plutôt à la question : « qu'en est-il de moi maintenant dans le cinéma ? »³⁶.

Lors de l'autoportrait, on ne peut pas dire que c'est sa personne, sa personnalité ou même sa vie privée qu'expose et revendique le cinéaste (l'autoportraitiste) mais plutôt le fait de se trouver à un instant T, d'être ici maintenant, où les éléments qui l'entourent ne peuvent être que ceux du film qui est en train de se faire, et ceci aussi grâce au temps et l'espace mis en scène.

Le domaine du film à la première personne traverse différentes sources, de la télévision au film commercial en passant par l'art vidéo et le cinéma expérimental. Afin de faire une synthèse la plus complète possible, nous allons nous aider de la thèse de Muriel Tinel, *L'autoportrait cinématographique*. Nous nous en servirons comme base pour mieux comprendre les différents niveaux de l'autoportrait. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur les chapitres qui ont un rapport avec le film étudié afin d'en faire une analyse.

2.4.2.1 Le cinéaste au travail

Ici, nous nous intéresserons à la figure du cinéaste sur son lieu de travail, dans son élément, aux outils, au lieu de travail ainsi qu'au statut qu'il occupe par rapport aux autres. Nous parlerons également de la posture du cinéaste pendant son travail et du fait qu'il met en avant certaines parties de son corps telles que les mains et le visage dans son film. Par bribes ou furtivement, en effet, il s'agit de faire des plans de son corps en plein travail, voir ses mains lors d'une explication de scène ou autre.

³⁶ Muriel Tinel. *Le cinéma et l'autoportrait: de l'expression de soi à l'expérience d'un support*. Montréal : Hors Champ, 26 avril 2006.

Ici, l'important est la manière dont le cinéaste se comporte lors d'un tournage de film. Quel est son langage corporel ? Pendant le tournage de son film, le cinéaste a un langage corporel particulier, qui diffère de son langage corporel habituel.

La plupart du temps, en voulant filmer son propre travail, le cinéaste arrive à mettre en jeu sa façon de filmer. Le cinéaste va être plus détendu, se permettre plus de légèreté et oser plus de choses quand il fait un autoportrait. En effet, il va jouer avec son outil, son image jusqu'à risquer son identité de cinéaste. L'autoportrait permet d'avoir un déplacement du mode de tournage et ainsi mettre en relief le travail du film lui-même. C'est aussi pour le cinéaste une façon de se mettre à nu devant ses spectateurs.

En effet, le fait de se mettre à l'écran en pleine œuvre permet au cinéaste de se questionner sur son propre travail, sur le cinéma et ainsi de faire un film plus personnel, un film plus identitaire / privé, un film qui montre également une réalité.

2.4.2.2 Le travail des films

Le film dans le film peut se décliner sous plusieurs formes telles que le film contenant un film fictif, un film se contenant lui-même, etc. Si nous nous intéressons au film *La nuit américaine* de Truffaut, un autre genre en ressort : le film contenant un film contenant une émission télévisuelle. L'évocation et l'explication du film passé (par l'image et le son) rejoignent alors les caractéristiques de l'autoportrait sans pouvoir se confondre avec l'évocation de souvenirs plus ou moins autobiographiques. Malgré l'autocitation filmique, il n'y a pas de visée autobiographique évidente dans ces films. L'autoportraitiste inclut son travail passé dans sa réflexion présente (c'est-à-dire le film à faire), et laisse apparents les passages de l'un à l'autre pour rendre

prégnant son propre parcours de cinéaste. Dans cette perspective, Makhmalbaf prend des éléments de sa vie, des moments importants de son histoire qui lui ont permis de se construire, pour les incorporer dans ses films. Dans son film, *Nasseredin Shah, acteur de cinéma* (1992), il est Nasseredin, un alter ego écranique. Dans *Un instant d'innocence* (1996), il relate les faits qui l'ont amené à poignarder un policier.

Pour approfondir ce qui vient d'être expliqué, nous allons dresser un parallèle avec le film de Truffaut (même si ce film ne peut être considéré comme un autoportrait, étant donné que Truffaut a recours à un alter ego écranique).

La nuit américaine est un film contenant un film fictif puisqu'il raconte l'histoire de la réalisation de *Je vous présente Pamela* qui est un film fictif. Par ailleurs, ces deux films commencent et finissent en même temps. Tout le matériel dont se sert l'équipe de *Je vous présente Pamela* est visible : les caméras, les faux décors, les rails pour caméra, tout le nécessaire pour un tournage dans des conditions optimales. Le réalisateur se sert du concept de film dans le film pour se poser plusieurs questions : Qu'est-ce qu'un film ? Qu'est-ce qui différencie le cinéma des autres arts ? Truffaut tient à montrer comment se déroule un tournage ; il veut nous montrer les difficultés rencontrées sur les plateaux de tournage, les crises à gérer, les réalités sur la fabrication d'un film, les tracasseries desquels le réalisateur n'est pas à l'abri.

Le film se contenant lui-même, nous pouvons voir une autre sorte de mise en abyme pendant le film lorsque l'équipe de tournage visionne les rushes des scènes tournées et que nous aussi avons vues. Par exemple, nous pouvons voir l'équipe de tournage filmer la scène de Stacey dans la piscine et la visionner plusieurs fois. Nous avons alors affaire à une mise en abyme du film lui-même, une mise en abyme légère qui souligne le fait que tout ceci est normal puisqu'il est question d'un film en tournage. Il est donc naturel pour l'équipe de visionner les rushes pour savoir quelle scène

garder. Ceci confère au film une certaine authenticité, ce qui permet au spectateur de ne pas oublier qu'un film est en train de se réaliser devant ses yeux (même si ce film est fictif).

2.4.2.3 Le travail du cinéma

Dans l'autoportrait, les formes visibles du cinéma sont la mise en scène de ses caractéristiques, de sa matière, de ses principes, voire de son histoire. En effet, ici, le cinéaste va nous montrer à nous, spectateurs, les outils qui lui permettent de réaliser un film et ainsi comment il construit un film, le processus de fabrication, les difficultés qu'il rencontre tout en essayant de rendre sensible la nature du cinéma. Nous avons affaire à une mise en abyme, à une réflexivité des outils de fabrication. « Mise en abyme » et « réflexivité » sont deux termes, deux notions souvent employées. Le concept de mise en abyme s'est banalisé. On le retrouve souvent au cinéma, de Truffaut à Godard, de Lars von Trier à Tarantino en passant par Makhmalbaf.

« En somme, l'autoportrait cinématographique est une forme de retour sur soi qui, interrogeant le travail de création et son contexte, vient questionner le cinéma depuis son principe jusque dans son histoire. La mise en abyme visait à étudier comment les cinéastes du « Je » parviennent à déjouer les représentations habituelles établies par d'autres types de cinéma. Le cinéma du subjectif où le cinéaste s'incarne lui-même à l'écran permet à l'auteur de se

défaire d'un certain nombre de règles, de codes, d'habitudes (notamment narratives, mais aussi stylistiques). »³⁷

Comme vu précédemment, l'autoportrait fait partie de la mise en abyme et grâce à cette analyse des deux auteurs Tinel et Grange, les différentes notions qui en sont ressorties, nous serons en mesure de mieux comprendre à quelle forme de mise en abyme nous avons affaire dans le film *Salaam Cinema*.

Maintenant que nous avons mis en avant les différentes mises en abyme, expliqué leurs différences et vu le contexte sociopolitique en Iran au moment de la sortie du film *Salaam Cinema*, nous allons effectuer l'analyse de cas, en mettant en exergue les différentes mises en abyme dans le film et les analyser.

³⁷ Adolphe Nysenholc. *L'impossible autobiographie, L'écriture du « Je » au cinéma*, In : *Revue Belge du Cinéma*, n° 19, Printemps, 1987, p. 3.

CHAPITRE III

ANALYSE FILMIQUE

Dans cette partie, nous allons analyser le film de Mohsen Makhmalbaf de façon structurée en le divisant en trois parties. Ceci nous permettra de répondre à notre problématique : « Quelle(s) mise(s) en abyme Mohsen Makhmalbaf privilégie-t-il, et à quelle fin ? ». Cette problématique nous amènera à développer d'autres thèmes tels que la vision que donne le réalisateur de la société, la place de la femme au sein de celle-ci, la relation qu'il établit avec les individus et la notion de pouvoir. Ce film contient également de nombreux éléments, autant narratifs que techniques, qu'il semble important de relever. La mise en scène des personnages, les mouvements de caméra, le mobilier utilisé ou encore la profondeur de champ et la taille des plans font partie du dispositif cinématographique et ainsi traduisent l'histoire, tout en mettant en avant des thématiques particulières.

Pour Christian Metz, l'énonciation cinématographique se produit sans énonciateur véritable. En d'autres termes, on dira que le « je » (l'instance énonciatrice) se confond avec le « il » (le film) pour s'adresser au « tu » (le spectateur). Le spectateur devient ainsi, pour reprendre le terme de Metz, « la cible » du film.³⁸

³⁸ Christian Metz. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, p. 99.

Le film peut, comme nous l'avons vu, être séparé en trois parties : l'arrivée, les auditions et pour finir, le changement de rôle. Dans cette analyse, nous allons, pour chaque partie du film, faire un résumé pour expliquer ce qui est montré et de quelle façon. Ensuite, nous analyserons les différentes mises en abyme. Il existe trois parties bien distinctes dans le film. Pour commencer, nous analyserons l'arrivée de Mohsen Makhmalbaf et de son équipe sur le lieu des auditions. La deuxième partie insistera sur les auditions et les directives que donne Makhmalbaf aux candidats pour déterminer ceux qu'il va retenir pour son film. Cette partie se concentrera également sur la façon dont les individus parlent de leur vie personnelle dans le but d'influencer le choix de Makhmalbaf. Pour finir, dans une troisième partie, il sera question du changement de rôle, lorsque Makhmalbaf laisse son siège à deux jeunes Iraniennes pour qu'elles auditionnent à leur tour d'autres jeunes filles. Cette partie permet d'analyser le film, de mieux le comprendre et de voir les différentes mises en abyme ainsi que la façon dont celles-ci sont utilisées. En annexe, se trouve un tableau qui regroupe les différentes mises en abyme.

3.1 L'arrivée (00:08 - 06:26)

L'arrivée permet de planter le décor du film. Nous allons tout d'abord faire un résumé et voir ensuite les différentes mises en abyme avant de terminer avec les notions « réalisateur face au peuple » et « "État face au peuple ».

3.1.1 Le descriptif et le citationnel

Le film commence avec une voiture remontant une route puis, au bout de quelques secondes, nous apercevons des individus au loin. Nous ne savons pas qu'ils sont là afin de passer une audition. La voiture continue son chemin, s'approchant de la foule,

et nous voyons des personnes, notamment des hommes, de chaque côté de la route. Enfin, la voiture s'arrête et nous pouvons remarquer avec stupéfaction la cohue que cette audition a entraînée. Nous pouvons observer de nombreux journalistes munis d'appareils photographiques tandis que les personnes venues auditionner se bousculent afin de s'approcher au plus près des portes des studios. (figure 1)



Figure 1 - Plan large de la route menant au studio (1:02)

Une voix off (celle de Mohsen Makhmalbaf) informe les femmes qu'elles doivent se placer sur le balcon. À ce moment, nous observons une séparation des hommes et des femmes que nous ne reverrons que très peu ensemble. Ensuite, la voix off décrit à tous le projet du film, imaginé pour le centenaire du cinéma, et leur explique que ce film est leur film mais qu'il n'y a pas assez de formulaires (1 000) pour tout le monde et que par conséquent, certaines personnes vont être choisies tandis que d'autres non. Suite à cette annonce, les Iraniens commencent à se bousculer pour se rapprocher des personnes qui distribuent les formulaires. Devant cette impatience, un des assistants de Makhmalbaf place les formulaires dans son dos pour faire comprendre aux candidats qu'il est inutile de se précipiter. Suite à cela, certains Iraniens se mettent à

genoux devant lui pour inspirer la pitié tandis qu'un autre essaie de lui voler un formulaire dans son dos. Mais devant le tumulte que provoque la distribution de ces formulaires, les assistants de Makhmalbaf finissent par lancer les formulaires en l'air et ceux qui en attrapent pourront alors auditionner. Cette initiative provoque des bagarres ; les hommes se battent les uns contre les autres et les femmes en font tout autant pour obtenir un formulaire. Tous deviennent hystériques pour s'emparer du précieux sésame qui leur permettra de passer les auditions. Finalement, nous ne savons pas comment les événements se sont terminés, à savoir si seules les personnes munies d'un formulaire ont pu auditionner ou si tout le monde a eu cette chance. (figure 2)



Figure 2 - Plan sur la foule demandant un formulaire d'inscription (3:09)

Ensuite, nous avons un plan montrant la foule amassée devant les portes en fer qui mènent au studio, d'un côté les personnes de la technique, de l'autre les Iraniens impatients d'entrer. Après un moment, les techniciens ouvrent les portes. Pour ce faire, ils se servent d'un bâton de bois pour opérer à distance afin de rester à l'écart du chemin de la foule où ils risqueraient d'être piétinés. Une fois les portes ouvertes,

chacun court pour être le premier à l'audition. Les images donnent une impression de fin du monde, ou de catastrophe. Les gens courent partout, on entend des femmes hurler, des hommes crier car certains sont à terre et se font piétiner. À ce moment, nous voyons des gens essayer de retenir les autres, de faire barrière pour que personne ne passe; d'autres poussent des gens en arrière, mais sans succès. Puis, nous voyons un homme se faire extraire de la foule à moitié inconscient. S'ensuivent des plans sur des hommes et des femmes en état de choc puis, un plan où nous voyons Makhmalbaf mal à l'aise à la vue de ces événements. Nous assistons ensuite à un retour sur la foule qui continue à s'amasser et cette partie se termine sur une séquence avec des femmes iraniennes. (figure 3)



Figure 3 - Plan large sur l'ouverture des portes du studio (4:38)

3.1.2 La mise en abyme

3.1.2.1 La mise en abyme réflexive

Dans cette partie du film, nous avons affaire à ce que nous allons nommer « mise en abyme réflexive », le fait de voir *un* dispositif. C'est au moment de l'arrivée, à 1:49, que nous voyons pour la première fois cette mise en abyme. La caméra principale (1) est en train de filmer un caméraman (2) sur le toit d'une voiture. Ensuite, à 1:53, la caméra principale (1) et le caméraman (2) qui était sur le toit de la voiture se filment mutuellement, mais seule l'image de la caméra (1) sera retenue donc nous avons toujours affaire, à ce moment précis, à une mise en abyme réflexive. Puis, à 1:54, la caméra (2) filme les journalistes venus immortaliser ce moment et là, la caméra (2) se retrouve à filmer la caméra (1). Une fois la voiture arrivée devant le studio, la voix off annonce les conditions des auditions et dès ce moment, nous savons que ces personnes vont tourner dans leur propre film. Puis, à 3:48, Makhmalbaf se fait chahuter par les Iraniens venus passer les auditions et qui espèrent obtenir un formulaire. À 4:00, nous voyons la caméra que nous pouvons penser être la caméra (2), filmer une autre caméra, ainsi que le caméraman (1) qui tient maintenant un appareil photographique. Lors des plans sur la foule, nous ne pouvons dire quelle caméra filme, s'il s'agit de la 1, la 2 ou une autre. Le spectateur doit simplement profiter de la scène et attendre de voir une autre caméra apparaître à l'écran. À 5:25, la caméra nous montre la bousculade qui a lieu devant les portes du studio et dans le coin de l'image, nous apercevons la caméra (2) qui, elle aussi, filme cette bousculade. D'ailleurs, lorsque nous voyons l'homme à moitié inconscient se faire évacuer, ce sont les images de la caméra (2). La dernière mise en abyme que nous pouvons observer dans cette partie est à 6:03 quand les assistants de Mohsen Makhmalbaf préparent une caméra afin de filmer les femmes ensemble, et nous avons encore affaire, à ce moment, à une mise en abyme réflexive. (figures 4, 5, 6)

3.1.2.2 La mise en abyme autoréflexive

Nous pouvons également remarquer une mise en abyme autoréflexive. Cela consiste à afficher *le* dispositif. Nous ne voyons qu'une seule fois ce type de mise en abyme (à 5:07) avec le passage de la perche son devant la caméra .

3.1.2.3 L'autoportrait

C'est à 3:01 que nous apercevons Mohsen Makhmalbaf pour la première fois. Il est devant la foule, mégaphone en main, et s'adresse à elle. Nous le retrouvons, au cours des deux minutes qui suivent, tout d'abord accompagné de ses assistants, devant la foule, afin de leur remettre les formulaires. Nous le voyons ensuite chahuté par la foule pour l'obtention d'un formulaire, puis dans la foule et pour finir, avec son équipe pour discuter de l'entrée de la foule. À ce moment, nous avons affaire à un autoportrait comme le nomme M.-F. Grange mais également à une mise en abyme autoréflexive puisque nous voyons le réalisateur dans son propre film.

Tout au long de cette partie, nous avons pu observer majoritairement une mise en abyme réflexive. En effet, nous apercevons une fois l'appareil cinématographique s'auto-filmer. Nous avons toujours affaire à une caméra filmant une autre caméra, certes faisant partie de la réalisation du film, mais différente de celle filmant pour le film. Cette mise en abyme réflexive occupe une place importante dans cette partie, mais nous relevons également un autoportrait puisque nous voyons le réalisateur Mohsen Makhmalbaf dans son propre film et dans son propre rôle. Il ne prend pas un rôle de substitution, mais bien le rôle de réalisateur dans son film. Comme nous avons pu l'observer précédemment avec Muriel Tinel et Marie-Françoise Grange, l'objectif est de voir le cinéaste au travail ; il s'agit de mettre en avant la figure du cinéaste sur

son lieu de travail, dans son élément, de voir ses outils, son lieu de travail ainsi que le statut qu'il occupe par rapport aux autres.

3.1.3 Le réalisateur face au peuple

Lorsque Makhmalbaf arrive aux studios, on peut remarquer que tout le monde l'observe, attendant ses moindres faits et gestes. Les gens le considèrent comme le réalisateur venu faire passer des auditions, et lui, endosse ce rôle-là. Il donne les directives à son équipe de tournage : où filmer, quoi filmer, comment avancer dans les auditions. Il demande à ses assistants de distribuer les formulaires aux personnes venues passer les auditions, conscient qu'il n'y a pas assez de formulaires pour tous. Ensuite, nous voyons Makhmalbaf expliquer comment les auditions vont se dérouler, que les hommes et les femmes vont être séparés et que ceci est leur film.

3.1.4 L'État face au peuple

Dans cette partie, il n'y a pas de référence à l'État face au peuple. Nous pouvons voir un rapport d'autorité entre Makhmalbaf et son équipe ainsi qu'entre lui et les personnes venues auditionner.



Figure 4 - Plan réflexif sur la caméra 1 (1:53)



Figure 5 - Plan réflexif sur la caméra 2 (1:40)



Figure 6 - Plan réflexif sur la caméra 2 (1:46 - Caméra 2)

3.2 Les auditions (06:27 - 1:04:25)

Le passage des auditions est sûrement la partie la plus importante ;elle nous apporte la vision de Makhmalbaf sur leur déroulement. Comme précédemment, nous allons tout d'abord faire un résumé ;ensuite, nous détaillerons les différentes mises en abyme (réflexives, autoréflexives et l'autoportrait) et terminerons avec les hypothèses de réalisateur face au peuple et d'État face au peuple.

3.2.1 Le descriptif et le citationnel

Cette partie concerne les auditions que nous pouvons également séparer en trois parties. Au tout début, un homme se fait passer pour un aveugle, ensuite, ont lieu les auditions de groupe et pour finir, nous voyons un homme et ses deux fils ainsi que deux jeunes filles. Tout d'abord, nous pouvons présenter la salle d'audition. Celle-ci ressemble à un amphithéâtre. Un grand escalier descend jusqu'à Mohsen

Makhmalbaf. Au niveau de l'estrade, il y a le dispositif cinématographique, le bureau derrière lequel Makhmalbaf est assis et un carré délimité au sol par un ruban adhésif dans lequel doivent rester les candidats.

De 6:27 à 12:58, nous faisons connaissance avec un homme aveugle, Hadi ; du moins, il prétend l'être. Makhmalbaf et lui échangent longtemps au sujet de l'endroit où il a dormi et sur son envie de devenir acteur. Makhmalbaf lui demande s'il a déjà vu ses films, ce qui lui plaît dans le cinéma alors qu'il n'a pas vu de films et souhaite savoir comment il sait qu'il aime cet art. Makhmalbaf va vers lui, continue à lui parler, lui pose des questions, retourne à sa place, lui demande de jouer. Puis, à un moment, Makhmalbaf demande à Hadi de retirer ses lunettes et d'ouvrir ses yeux. Celui-ci met du temps puis s'exécute. À ce moment-là, Makhmalbaf lui dit qu'il n'est pas aveugle et lui demande les raisons pour lesquelles il a menti. Hadi se met à pleurer et explique qu'il voulait jouer, puisqu'il venait passer des auditions pour être acteur, qu'il s'était dit qu'il valait mieux jouer dès le début et que pendant deux jours, il s'est donc fait passer pour un aveugle. Il ajoute toutefois qu'il ne pensait pas avoir plus de chances en se faisant passer pour un aveugle. (figure 7)

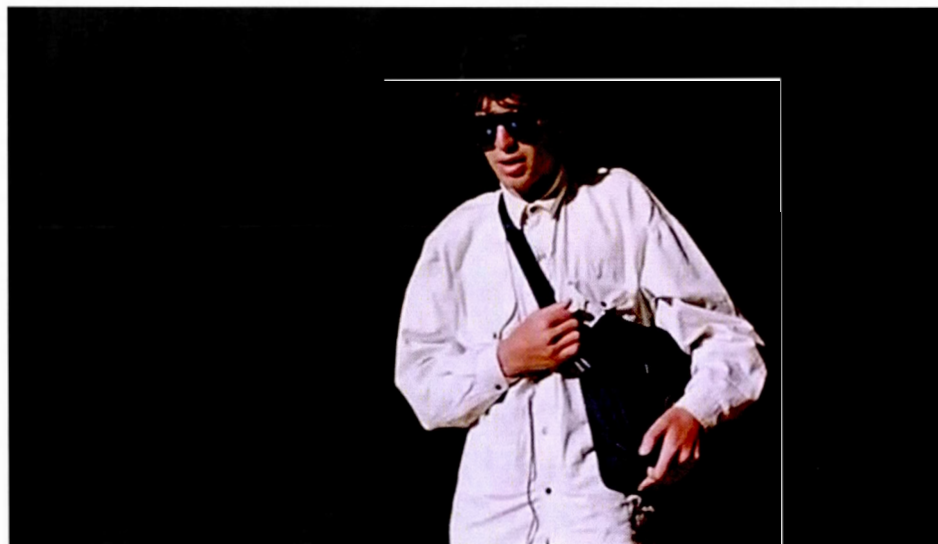


Figure 7 - Plan américain sur Hadi (08:55)

De 12:58 à 36:43, ont lieu les auditions de groupe. En effet, nous voyons des groupes composés de quatre à dix personnes passer en ligne devant Mohsen Makhmalbaf et exécuter ses directives. Les hommes et les femmes sont séparés en différents groupes et chaque groupe passe l'un après l'autre devant Makhmalbaf. En effet, s'il leur demande de pleurer, les individus ont dix secondes pour le faire. Il en va de même avec la simulation du rire ; ils ont dix secondes pour rire de façon crédible, sans avoir l'air de se forcer. Si certaines personnes n'y parviennent pas ou ne veulent pas s'exécuter, Makhmalbaf leur dit qu'ils peuvent partir, que l'aventure s'arrête là pour eux, qu'ils ont échoué. Un homme mécontent d'avoir échoué en raison de son incapacité à pleurer dans le délai imparti, s'adresse au réalisateur et lui demande si un de ses assistants est capable de pleurer sur commande. À ce moment-là, Makhmalbaf fait appel à son assistant Zinal Zadeh et lui demande de se placer au milieu, dans le carré, et de pleurer sincèrement, ce qu'il fait avant que 10 secondes ne se soient écoulées. L'homme repart donc avec la preuve que la demande du réalisateur est bien réalisable. Makhmalbaf cherche également à savoir pourquoi les candidats veulent devenir acteurs, ce qui les attire dans ce métier, qui est leur acteur préféré. On peut remarquer un grand penchant pour les acteurs européens ou américains, signe d'une

occidentalisation visible également dans les tenues vestimentaires des personnes venues auditionner. Makhmalbaf demande aussi aux candidats de simuler une fusillade et de jouer la comédie. À un moment, une jeune fille arrive avec un groupe de femmes pour passer l'audition. Elle demande à Makhmalbaf si elle peut lui parler en privé, ce qu'il accepte, et elle lui explique qu'elle veut devenir actrice parce que ce métier lui plaît, qu'elle a envie d'aller à Cannes, et que cela lui permettra également de sortir du pays et de retrouver son fiancé qui a déjà quitté l'Iran. Cette jeune femme, Shaghayeh Djodat, obtiendra finalement un rôle dans le film *Gabbeh* (1996) de Mohsen Makhmalbaf. (figure 8)

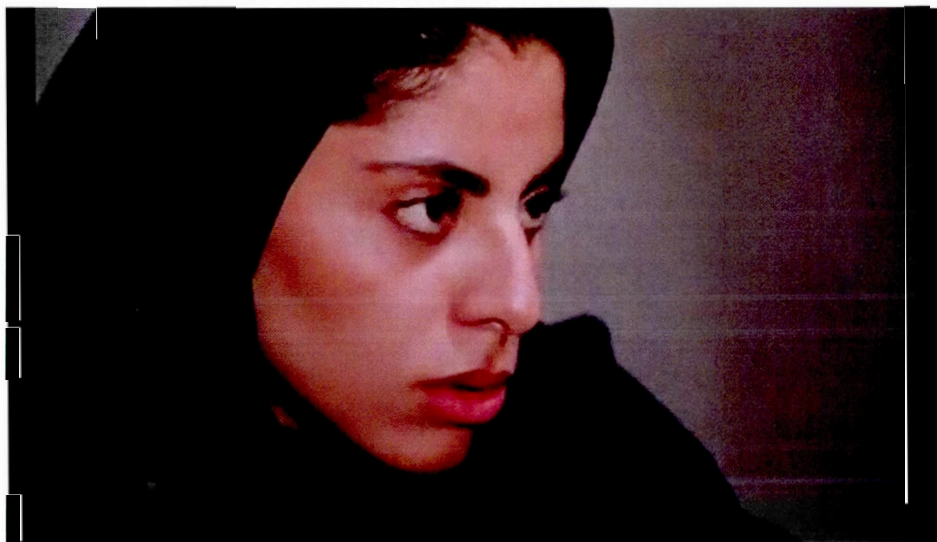


Figure 8 - Gros plan sur Shaghayeh Djodat (21:50)

De 36:44 à 1:03:49, nous avons affaire à un homme, Feyzolah, accompagné de ses deux fils, Hamid et Hamed. Lors de son échange avec Makhmalbaf, on apprend que Feyzolah était un prisonnier politique pendant la révolution et qu'il était par la suite devenu commerçant, occupant de petits boulots. Lorsque Feyzolah entre avec ses fils, Makhmalbaf leur pose les mêmes questions qu'aux autres. Il veut savoir pourquoi ils ont choisi le cinéma et s'ils savent jouer. Puis, deux jeunes filles, Maryam et Azadeh,

se placent à côté d'eux. Makhmalbaf demande à Feyzolah ce qu'il fait maintenant ; on sent qu'il y a une certaine complicité entre les deux hommes, un peu comme s'ils se connaissaient déjà. Ensuite, Feyzolah dit que ses enfants ont du talent, mais Makhmalbaf n'est pas intéressé, alors Feyzolah s'approche et lui demande de faire quelque chose pour eux. À ce moment-là, Makhmalbaf lui dit de se tourner face à la caméra et se mettre à rire puis à pleurer. Ensuite, Makhmalbaf fait venir chacun des candidats devant lui pour qu'ils lui expliquent les raisons pour lesquelles ils veulent être acteurs. Il ajoute que s'ils veulent être acteurs, ils doivent pleurer et là, Maryam refuse de pleurer. Pour elle, il n'est pas nécessaire d'être faible pour être actrice et elle craque sous la pression et se met à pleurer naturellement, sans jouer. Feyzolah demande à Makhmalbaf de les filmer pour pouvoir les aider, lui et ses fils. Puis on entend Maryam qui dit qu'elle n'a pas été « pistonnée », qu'elle a travaillé dur depuis toute petite et que s'il ne la retient pas, elle tournera son propre film pour être sûre d'y jouer. À ce moment-là, Makhmalbaf demande à Feyzolah s'il a été en prison pour défendre la justice et s'il était prêt à commettre une injustice. Feyzolah répond non et Makhmalbaf lui explique donc qu'il vient de donner sa place aux filles. Feyzolah rétorque que s'il avait été sélectionné, il leur aurait laissé sa place. Makhmalbaf demande aux filles ce qu'elles en pensent et elles lui répondent que Feyzolah veut sans doute qu'elles fassent la même chose pour lui. Elles ne peuvent ni refuser ni accepter. Puis, le réalisateur demande à Maryam si elle aimerait être la gagnante parmi les cinq personnes. Elle préfère qu'il y ait un vote. Ensuite, il demande à Azadeh ce qu'elle en pense et elle dit vouloir être la gagnante alors Maryam s'exclame « Je veux comme elle ». Ensuite, Makhmalbaf demande à Feyzolah qui a joué le mieux et il ne peut répondre puisqu'il n'a pas fait attention et avait l'esprit ailleurs. Makhmalbaf dit aux filles que le vote ne sert donc à rien. Maryam donne alors son opinion et vote pour son amie et elle-même. Le réalisateur demande donc à Feyzolah de reculer et annonce que les deux filles vont faire une compétition afin de déterminer laquelle des deux mérite d'être retenue. (figure 9)

Makhmalbaf demande aux deux jeunes filles laquelle pense avoir échoué. Celle qui le pense est censée partir. Il compte donc jusqu'à dix mais aucune d'elles ne part. Il retient alors Maryam. À ce moment-là, il demande à Azadeh si cela ne la dérange pas et elle répond non. Il lui demande d'aller chercher Maryam et dit à cette dernière de revenir ; Azadeh doit alors partir. Ensuite, il demande à Maryam de rester dans le carré et veut savoir si, selon elle, cela valait la peine d'infliger de la peine à quatre personnes. Mais pour elle, il faut réfléchir en pourcentages, puisque lorsque Feyzolah lui a laissé sa place cela était: 10 % de pitié et 90 % pour l'art. Elle pense au plaisir du spectateur et non au sien. Elle dit alors à Makhmalbaf que s'il pense qu'elle n'a pas de talent, elle doit partir elle aussi. S'ensuit un monologue de la jeune femme. Nous entendons Makhmalbaf dire à un de ses assistants de faire revenir Azadeh. Il demande ensuite à Maryam s'il vaut mieux être une artiste ou quelqu'un de généreux ; elle lui répond que les gens généreux sont plus aimés. Il lui dit alors que si elle reste, elle est une artiste et si elle part, elle est généreuse ; elle préfère partir pour rester humaine et reprend son monologue. Makhmalbaf l'interrompt et lui dit que si elle reste elle sera une artiste et si elle part, elle sera plus humaine. Entre-temps, Azadeh revient et Maryam et elle décident de partir même si elles ne veulent pas renoncer au cinéma. En effet, bien qu'elles aiment l'art, elles préfèrent rester humaines et voir leur rêve s'échapper. Arrivées vers la porte, Makhmalbaf leur dit que si elles ont un doute, elles peuvent faire demi-tour et revenir vers lui, mais elles ne le font pas.

Makhmalbaf appelle son assistant, Zinal, pour qu'il les empêche de partir et les fassent revenir. Puis, nous revoyons Feyzolah avec ses deux fils devant le réalisateur qui lui demande maintenant s'il préfère ses deux fils ou les deux jeunes filles. Makhmalbaf demande aux trois hommes de leur tourner le dos, de fermer les yeux et de s'écarter les uns des autres. Il leur explique ensuite que quiconque veut un rôle doit rester et quiconque veut offrir sa place aux filles doit partir. Il commence à compter et les trois hommes se mettent à marcher vers la porte puis Makhmalbaf

demande à son assistant de dire aux filles qui sont dehors de revenir. Les filles reviennent et il leur dit de faire vite et de se placer dans le carré. Il leur redemande et elles disent qu'elles veulent être à la fois artistes et humaines et que cela est tout à fait possible puisque pour être artiste, il faut être humain. Makhmalbaf les piège en leur demandant pourquoi elles ont laissé leur place. Elles répondent qu'elles l'ont fait, elles n'ont pas vraiment de réponse à cette question et il rétorque en leur demandant pourquoi elles sont revenues mais elles ne savent quoi répondre. Il leur demande si elles veulent jouer et elles acquiescent. Il leur annonce alors qu'il y a trente minutes d'enregistrement et qu'elles sont donc artistes puisqu'elles y apparaissent en tant qu'actrices. Il ajoute : « Vous êtes des actrices, maintenant. »³⁹. (figure 10)

Dans ce film, elles ont joué une demi-heure. Maryam pose ensuite une question à Makhmalbaf par rapport au fait de rester humain. Elle veut savoir ce qu'il ferait si on lui demandait d'abandonner le cinéma pour rester humain. Cette question suscite un grand intérêt chez le réalisateur et s'ensuit un plan sur Makhmalbaf qui ne dit rien pendant quelques secondes. Ensuite, il cherche à savoir ce que le fait d'être sélectionnées provoque en elles. Makhmalbaf leur demande d'aller vers la porte et de revenir en courant pour faire comme si elles annonçaient la bonne nouvelle à leur famille. Et il leur explique qu'elles ont mal joué la dernière partie et qu'elles ne sont donc pas retenues. Il leur demande si elles le croient et elles lui disent toutes les deux qu'elles ne le croient pas. Il leur redemande de pleurer et Maryam lui dit qu'elle ne pensait déjà pas pleurer la fois précédent, mais qu'elle l'a tout de même fait. Il lui dit alors que si elle veut pleurer, elle peut le faire et ajoute que si elles y parviennent, ce sont des artistes qu'il a bien su diriger. Il termine en leur annonçant que si elles pleurent, elles sont retenues et si elles ne pleurent pas, elles ne le seront pas.

³⁹ Salaam Cinema, Mohsen Makhmalbaf, 1995, 51 :40.

Il leur explique qu'un acteur, même heureux, est capable de pleurer à la demande du réalisateur. De la même façon, il est capable de rire même s'il ne va pas bien. Maryam lui demande pourquoi il est aussi cruel, mais pour lui, c'est le cinéma qui est cruel. Il se met à compter et Azadeh lui demande de ne pas le faire pour qu'elles puissent se concentrer, mais au bout de dix secondes, aucune n'a réussi et il leur dit alors qu'elles peuvent s'en aller. Il poursuit en leur disant qu'elles sont humaines et qu'un artiste est capable de jouer avec ses sentiments. Elles doivent partir, il le regrette, mais elles ne comprennent pas pourquoi elles ont échoué. Il leur explique qu'elles auraient dû pleurer quand cela était nécessaire, que le cinéma correspond à ceux et celles qui savent vendre et acheter leurs sentiments quand cela leur est demandé. Azadeh lui fait comprendre qu'elles ne peuvent pas pleurer maintenant parce que l'annonce de leur sélection a suscité en elles une immense joie et beaucoup d'excitation. Il lui dit alors que le cinéma est un monde cruel et qu'elle aurait dû s'y attendre vu la façon dont les gens se sont comportés pour les auditions, avant lesquelles ils étaient prêts à s'entre-tuer.

Il leur redemande de pleurer et insiste jusqu'à ce que Maryam dise qu'elle aime l'art, mais qu'elle ne veut pas pleurer, qu'elle y est parvenue précédemment, mais qu'elle n'y arrivera pas à présent. Makhmalbaf lui dit qu'elle a réussi à pleurer non pas parce qu'elle a du talent, mais parce qu'elle était stressée qu'il s'agissait d'un réflexe. Il lui redit qu'un artiste est capable de pleurer, rire, dévoiler ses sentiments les plus intimes puisque c'est comme cela qu'on voit que c'est un vrai artiste, et donc qu'elles sont humaines et non artistes. Makhmalbaf les pousse dans leurs derniers retranchements en leur demandant encore et encore de pleurer sous peine de ne pas être retenues. Puis il leur dit de rire ou de pleurer. Maryam annonce qu'elle veut rire de ce monde⁴⁰, qu'elle n'arrive pas à pleurer et qu'elle ne veut pas pleurer puisqu'elle n'est pas faible. Elle s'interroge sur le fait que l'on doit pleurer tout le temps (pourquoi pleurer ?). Elle

⁴⁰ Salaam Cinema, Mohsen Makhmalbaf, 1995, 59:42.

veut rire ; le monde dans lequel on vit doit faire rire et non pleurer. Elle a envie de rire et elle rit. Le monde ne la fera pas pleurer : elle lutte contre lui, elle rit de lui. Makhmalbaf lui fait comprendre que si elle rit maintenant, elle sera retenue. Malheureusement, c'est lorsque nous devons rire nous nous mettons à pleurer. Maryam lui dit que si l'on veut être accepté, il faut rire et que lorsque nous sommes refusés, nous pleurons. Pourquoi le monde est-il ainsi fait ? Makhmalbaf lui dit alors qu'elles sont admises, qu'ils vont préparer leur contrat immédiatement et qu'elles vont avoir leur salaire : 50 000 tomans chacune (ce qui représente environ 43 dollars canadiens en 2014).

Elles demandent quand revenir. Makhmalbaf leur dit : « Vous étiez venues pour jouer ; Voilà déjà votre première paie ». Toutefois, elles ne sont pas venues pour l'argent mais pour voir comment une actrice sans recommandation et sans aide peut accéder au monde du cinéma et devenir une artiste de qualité. Makhmalbaf leur confirme qu'elles sont entrées dans le milieu du cinéma et qu'avec leur talent, elles auront d'autres chances, mais qu'il ne faut pas fermer les portes à d'autres personnes qui essayent également d'y entrer. Azadeh explique que cela fait trois ans qu'elle essaie, que ses parents n'étaient pas d'accord, qu'elle a gravi seule les marches qui l'ont menée où elle est à ce jour et qu'elle ne laissera donc personne endurer ce qu'elle a dû endurer (ceci est très intéressant pour la suite, au moment du changement de rôle). Puis ce passage des auditions avant le changement de rôle se finit avec Feyzolah et ses fils qui sont revenus avec les jeunes filles. Zinal donne la claquette au plus jeune des garçons et Makhmalbaf lui dit d'y inscrire le mot « fin ». Puis il leur explique qu'ils ont tous joué dans le film, qu'il y avait de la place pour tout le monde vu qu'il parle de la vie et que le cinéma est pour tous. Il leur demande de rire une dernière fois et de dire ce qu'ils ressentent ; ils sont tous heureux. Il veut que tout le monde sorte du carré au sol et l'équipe doit aussi partir en disant au revoir.



Figure 9 - Plan large sur Feyzolah avec ses deux fils, Hamid et Hamed (38:55)



Figure 10 - Plan américain sur Maryam et Azadeh (45:25)

3.2.2 La mise en abyme

3.2.2.1 La mise en abyme réflexive

La mise en abyme réflexive est très présente. En effet, nous voyons souvent le dispositif cinématographique. Le dispositif qui ressort le plus de cette mise en abyme est la caméra sur trépied que nous pouvons apercevoir tout au long des auditions, environ quinze fois. Celle-ci se trouve en général à côté du bureau de Makhmalbaf. Nous avons également affaire à une caméra sur rail que nous voyons environ quinze fois. Celle-ci permet de faire un travelling sur les gens venus auditionner. Un troisième type de caméra ressort de cette mise en abyme. C'est la caméra d'épaule ou la caméra portée qui est la plus présente. Celle-ci permet de faire des plans plus rapprochés et de se déplacer dans la pièce. Ce type de caméra apparaît une vingtaine de fois. Outre les caméras sur trépied, sur rail ou encore portées, nous pouvons observer des objectifs de caméra ainsi que le changement de bobine. (figures 11, 13, 14, 15, 16)

3.2.2.2 La mise en abyme autoréflexive

Dans le cadre de cette mise en abyme, nous pouvons voir le dispositif technique qui permet le bon déroulement des auditions. Par exemple, nous voyons le micro-cravate quand les candidats passent seuls devant Makhmalbaf comme c'est le cas de Hadi. Par ailleurs, il y a le micro sur la table, pour Makhmalbaf, et un micro au sol pour les participants qui passent en groupe, en plus du micro sur perche. Pour donner plus de profondeur aux plans sur Makhmalbaf, il y a deux miroirs positionnés derrière lui, un à sa droite et un à sa gauche, ce qui nous permet de conserver une vue sur les gens venus auditionner. Nous voyons aussi les éclairages lors des plans larges sur les

personnes. Nous avons, pendant un court instant, un plan sur un posemètre. Il y a également des mises en abyme autoréflexives qui ne concernent pas le dispositif mais les personnes présentes avec le regard caméra de Feyzolah, l'équipe de Makhmalbaf, lorsque nous voyons le preneur de son et le régisseur lumière. Il y a une autre mise en abyme autoréflexive que nous devons mettre en exergue. Cette mise en abyme n'est pas visuelle mais sonore. En effet, nous entendons la voix de Makhmalbaf en fond sonore tout au long des auditions, lorsque nous ne le voyons pas. Une autre mise en abyme sonore est le son de la caméra qui filme. Ce son est présent en tout temps et nous comprenons qu'il s'agit bien du son de la caméra qui filme avec la bobine qui enregistre. (figures 11, 12, 14, 15, 16)

3.2.2.3 L'autoportrait

Les autoportraits de Makhmalbaf sont assez similaires tout au long des auditions. Il reste assis derrière son bureau à donner des instructions aux futurs acteurs, à simuler un lancer de grenade, à échanger avec les hommes et les femmes, à parler en tête à tête avec Shaghayeh par exemple ou encore Feyzolah. Nous le voyons aussi se lever au début pour s'approcher de Hadi pour lui parler et comprendre ce qui l'a conduit à venir à l'audition en se faisant passer pour un aveugle. (figures 11, 12, 16)

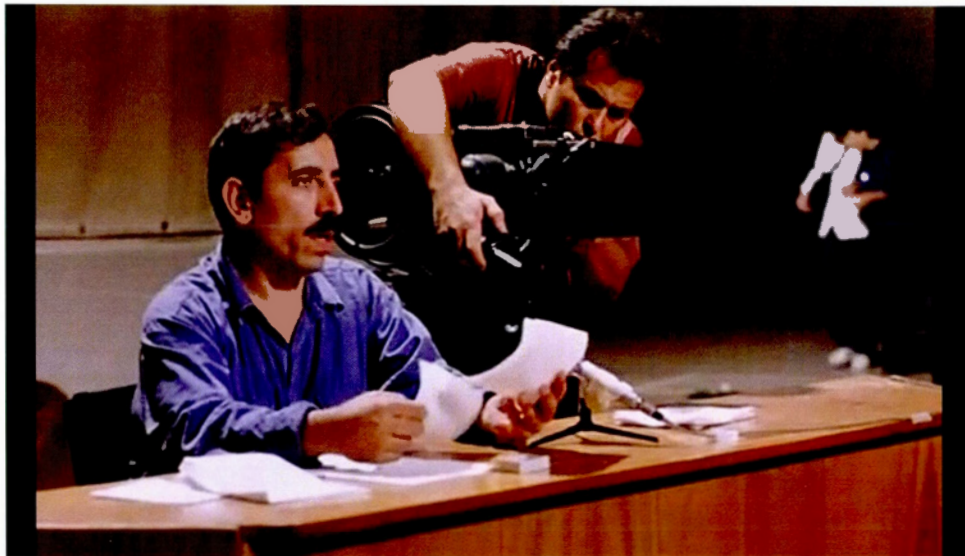


Figure 11 - Plan large autoréflexif de Mohsen Makhmalbaf avec son équipe, profondeur avec le miroir et réflexivité d'une caméra (06:56)

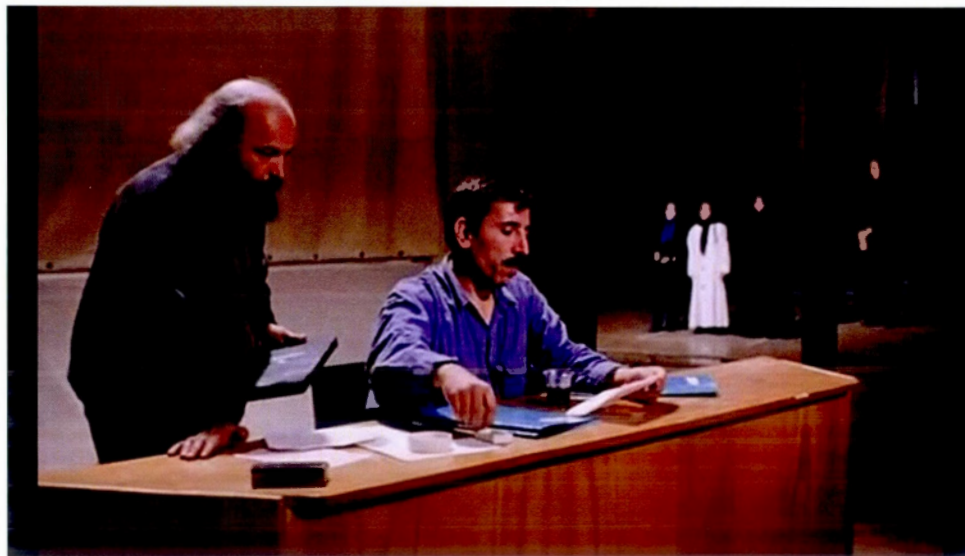


Figure 12 - Plan large autoportrait et autoréflexif de Mohsen Makhmalbaf avec Zinal et profondeur avec le miroir (16:20)



Figure 13 - Plan réflexif sur la caméra sur rail et sur l'équipe (09:55- caméra sur rail)



Figure 14 - Plan autoréflexif sur la perche son du film (13:25)



Figure 15 - Plan réflexif sur la caméra sur pied (17:06)

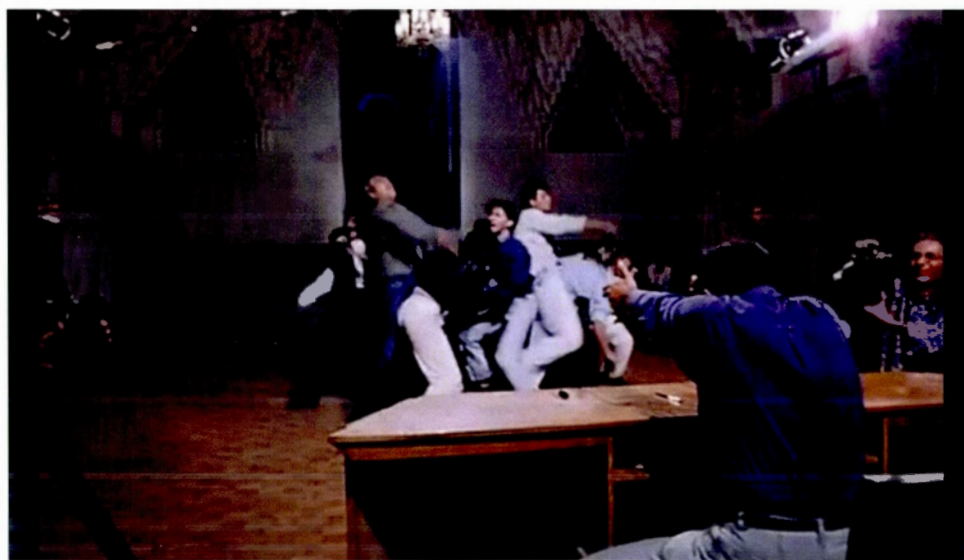


Figure 16 - Plan autoréflexif sur la perche son, l'éclairage et Mohsen Makhmalbaf et mise en abyme réflexive sur la caméra sur pied et la caméra d'épaule (17:22)

Comme précisé précédemment, on ne voit jamais la caméra s'auto-filmer par l'intermédiaire d'un miroir. Nous voyons les caméras filmer les autres caméras, mais jamais elles-mêmes. Nous avons alors affaire à de la réflexivité. Les miroirs donnent une impression de profondeur et nous permettent de voir les candidats lorsque

Makhmalbaf est filmé. De plus, la perche et les spots font partie du dispositif cinématographique du film et sont réellement utilisés. Ici, il est donc question d'une mise en abyme autoréflexive. Il y a aussi plusieurs regards caméra qui contribuent à cette autoréflexivité. De plus, nous retrouvons l'autoportrait dans le fait de voir Makhmalbaf dans son propre film. On peut voir une mise en abyme autoréflexive de la société iranienne que Makhmalbaf veut montrer à travers son film, avec l'attitude des jeunes filles face à la mode, la culture pop américaine des Iraniens et la soumission du peuple envers l'État à l'image de celle des personnes venues auditionner envers Makhmalbaf. Par conséquent, nous pouvons voir ici les trois différentes mises en abyme, nous ne les voyons pas uniquement à travers le dispositif mais également avec le reflet de la société.

3.2.3 Le réalisateur face au peuple

Au moment des auditions, Makhmalbaf prend son visage de réalisateur. Il veut que chaque personne auditionnée seule reste en place dans le carré délimité au sol, et quand les candidats passent en groupe, ils doivent toujours rester à l'intérieur du carré. Il ordonne aux personnes venues passer les auditions de rire ou de pleurer. Ils n'ont que dix secondes pour s'exécuter. À certains moments, Makhmalbaf veut nous montrer qu'il s'attache à certaines personnes, des personnes qui sortent du commun comme Hadi qui se fait passer pour un aveugle, Shaghayeh qui explique en privé à Makhmalbaf qu'elle veut participer à l'un de ses films ou ceux de Kiarostami pour pouvoir sortir de l'Iran et retrouver son fiancé, l'homme à qui il est toujours donné le rôle du méchant à cause de son physique, ou encore Feyzolah et ses fils. Ce père veut que ses enfants fassent du cinéma et aient une vie « meilleure », mais à l'issue de l'audition, ils laissent tous trois leur place à Maryam et Azadeh qui n'hésitent pas à tenir tête à Makhmalbaf et c'est pour cela qu'il les garde et leur dit de prendre sa place.

3.2.4 L'État face au peuple

Au moment des auditions, Makhmalbaf prend son visage de réalisateur. Cette figure de réalisateur face aux candidats peut être comparée à celle de l'État face au peuple. En effet, le bureau derrière lequel il se trouve représente l'État, le pouvoir et le carré dans lequel doivent se placer les Iraniens joue le rôle du pays dont ils ne peuvent pas sortir à moins que l'État (Makhmalbaf) ne le leur permette. Quand Hadi (l'aveugle) descend les marches de l'amphithéâtre qui l'amène sur l'estrade, Makhmalbaf indique à son assistant que le candidat doit se placer à l'intérieur du carré délimité au sol à l'aide de ruban adhésif et qu'il ne doit pas en sortir. Makhmalbaf se trouve derrière son bureau face à Hadi. Le carré a pour but d'attirer l'attention sur les acteurs mais on peut aussi le voir comme les frontières de l'Iran : si les Iraniens sortent du pays, ils ne savent pas ce qui les attend à l'extérieur et s'ils y trouveront une vie meilleure.

Au début des auditions, le rapport de force ou d'autorité se met en place. Makhmalbaf force Hadi à lui avouer qu'il n'est pas aveugle et qu'il se joue de lui depuis le début.

C'est au moment des groupes que nous remarquons la puissance de l'autorité puisque Makhmalbaf ordonne aux candidats de pleurer, de rire et comme nous l'avons déjà expliqué, ceux-ci ne disposent que de dix secondes pour s'exécuter. En cas d'échec, ils sont renvoyés chez eux. Chacun accepte sans se révolter ; on peut dresser un parallèle avec l'État qui donne des ordres à son peuple, lequel s'exécute bien souvent, même en cas de désaccord, pour éviter les problèmes. Le peuple se plie aux règles même si elles vont à l'encontre de ses convictions ou de ses envies. Comme nous l'avons vu précédemment, lors de l'audition d'un groupe de jeunes femmes devant Makhmalbaf, une jeune fille, Shaghayeh, demande si elle peut lui parler, si elle peut avancer pour s'entretenir avec lui en privé. Elle souhaite lui expliquer qu'elle veut figurer dans le film pensant qu'il va être sélectionné pour le Festival de Cannes et

qu'elle pourra ainsi obtenir un visa et sortir du pays pour retrouver son fiancé. À ce moment-là, elle sort du carré et l'État (Makhmalbaf) accepte d'écouter la jeune femme pour savoir ce qu'elle veut lui dire, mais quand elle lui explique ses motivations, l'État se braque et ne veut pas céder ; il ne veut pas qu'elle quitte le pays. Nous le voyons lorsqu'il lui demande une nouvelle fois d'aller se placer dans le carré et de faire ce qui lui est demandé, c'est-à-dire pleurer. Elle s'exécute alors, ce qui à la fois plaît et déplaît à Makhmalbaf. Celui-ci lui demande à nouveau de pleurer et à ce moment-là, elle ne peut pas. Il l'informe donc qu'elle a échoué et qu'elle peut partir. Puis, il la fait revenir et lui dit de prendre le panneau mais il fait jouer la concurrence et la déloyauté. Le réalisateur annonce que celle qui tiendra le panneau sera retenue pour le film. S'ensuit alors une petite lutte pour déterminer la personne qui portera le panneau sera donc sélectionnée.

Lorsque Feyzolah entre avec ses fils, Makhmalbaf (l'État) leur pose les mêmes questions qu'à tous. Il veut savoir pourquoi ils ont choisi le cinéma, s'ils savent jouer et quel âge ils avaient au moment de la révolution. Lorsque les deux jeunes filles, Maryam et Azadeh, arrivent, il n'hésite pas à les tourmenter en leur disant qu'elles sont prises et en fin de compte, il se rétracte. Il essaie également de tous les monter les uns contre les autres. Finalement, Feyzolah et ses fils laissent leur place aux jeunes filles. Makhmalbaf joue avec les nerfs de Maryam et Azadeh, il les pousse dans leurs retranchements en insistant pour qu'elles pleurent, sous peine de devoir partir.

Ceci est la réaction attendue par Makhmalbaf. Il veut voir des gens se révolter contre l'autorité, contre le pouvoir, et l'attitude des deux jeunes filles permet à ces dernières de prendre la place de Makhmalbaf derrière le bureau et nous allons découvrir un tout autre visage des Iraniens dans la dernière partie.

3.3 Le changement de rôle (1:04:26 - 1:09:11)

Le changement de rôle nous permet d'observer les Iraniens et leurs réactions quand ils sont en position d'autorité. La structure reste la même que pour les deux premières parties. Dans un premier temps, nous ferons un résumé. Ensuite, nous détaillerons les différentes mises en abyme observées et pour finir, nous parlerons des notions de réalisateur face au peuple et d'État face au peuple.

3.3.1 Le descriptif et le citationnel

Pour la scène finale, Makhmalbaf demande aux deux jeunes filles, Maryam et Azadeh, qui se sont révoltées de prendre sa place, de se mettre dans la chaise du réalisateur, et de faire passer à leur tour les auditions. Nous pouvons voir qu'elles prennent leur rôle très à cœur car elles ne veulent pas décevoir Makhmalbaf et elles qui étaient gentilles et presque inoffensives face au réalisateur, changent totalement d'attitude. En effet, elles deviennent aussi dures, méchantes et autoritaires que lui. Des deux jeunes filles derrière le bureau, Maryam est la plus expressive, la moins timide et ose dire tout ce qu'elle pense. Maryam ordonne aux autres filles venues passer les auditions de pleurer (comme cela lui avait été demandé un peu plus tôt) mais une jeune fille refuse et se révolte. Maryam qui prend son rôle très à cœur lui explique que c'est elle la réalisatrice et que lorsqu'elle demande quelque chose, les candidats doivent s'exécuter. Sinon, ils peuvent partir. La candidate qui se révolte refuse de pleurer tant qu'elle ne connaît pas le sujet du film. À ce moment-là, Maryam et Azadeh leur explique que le réalisateur du film veut qu'elle soit triste et qu'il lui faut imaginer une scène triste. Elle rétorque qu'elle ne peut pas jouer la tristesse de cette façon, qu'il lui faut une scène et les deux jeunes filles lui disent alors que tout ceci est bien une scène et qu'elle doit se concentrer. On remarque qu'Azadeh qui

disait plus tôt qu'elle ne laisserait personne endurer ce qu'elle a dû endurer pour se rendre jusque là, oublie ses paroles avec son nouveau statut. À un moment, Makhmalbaf revient et reprend son rôle de réalisateur et les deux jeunes filles se placent en face de lui avec les autres filles. Il leur fait comprendre que pleurer sur commande n'est pas chose facile et il leur demande pourquoi elles ont été aussi dures que lui voire plus dures avec les jeunes filles venues aux auditions. Ensuite, il souhaite connaître leur ressenti. Elles lui répondent qu'elles sont nerveuses parce qu'elles ne savent pas si elles sont retenues pour le rôle. Au début, elles pensaient qu'elles l'étaient mais maintenant, elles ne savent pas. Makhmalbaf les interroge également sur le changement de rôle et cherche à savoir comment elles l'ont ressenti. Maryam répond qu'elle ne pensait pas être en mesure de remplir ce mandat au début, mais qu'elle a réalisé par la suite qu'elle en était capable. À la fin, Makhmalbaf dit à toutes les filles qui ont passé les auditions avec Maryam et Azadeh de se mettre en ligne pour que toutes puissent être vues. Maryam et Azadeh prennent la claquette, s'accroupissent devant les autres et écrivent « à suivre » sur la claquette. Il demande aux autres filles si elles préfèrent pleurer ou rire et elles répondent qu'une fin heureuse est préférable et le film se termine. (figure 17)



**Figure 17 - Plan sur le changement de rôle avec profondeur créée par le miroir
(1:05:24)**

3.3.2 La mise en abyme

3.3.2.1 La mise en abyme réflexive

Avec ce changement de rôle, Makhmalbaf explique à Maryam et Azadeh qu'elles sont à présent à sa place. Elles sont désormais aux commandes et décident qui va rester qui va partir. Ici, il est encore question de réflexivité étant donné que le dispositif cinématographique est toujours présent. Il s'agit de la même mise en abyme observée pendant les auditions, c'est-à-dire la caméra sur trépied, le plan sur l'objectif de caméra et également le changement de pellicule. (figure 19)

3.3.2.2 La mise en abyme autoréflexive

Pour cette mise en abyme, il fait en quelque sorte une passation du pouvoir et crée ce que l'on pourrait appeler un alter ego écranique⁴¹. Nous pouvons relever comme précédemment la présence du miroir, du perchiste et du preneur de son.

3.3.2.3 L'autoportrait

Nous voyons Makhmalbaf quitter son poste de réalisateur pour laisser les filles passer les auditions. Enfin, il laisse sa place derrière le bureau à Maryam et Azadeh mais reste près pour leur donner des consignes et des indications sur le placement des jeunes filles venues auditionner. Puis, vers la fin, Makhmalbaf reprend son rôle de réalisateur derrière le bureau pour faire un bilan du changement de rôle avec les deux jeunes filles.

Nous pouvons voir que les mises en abyme réflexives et autoréflexives observées au cours des auditions sont similaires à celles que l'on retrouve après le changement de rôle. La seule différence réside dans l'autoportrait, lorsque Makhmalbaf laisse sa place et ne dirige plus lui-même les auditions. Cependant, ce changement ne dure que peu de temps. (figure 18)

3.3.3 Le réalisateur face au peuple

Makhmalbaf veut montrer que la position d'autorité peut changer le comportement d'un homme en général, et ici de deux jeunes filles. Cette position permet à celui qui

⁴¹ Jean-François Hamel. Mises en abyme : lorsque le récit devient autoréflexif, .p. 48.

l'occupe de ne plus être soumis, et à son tour, il fait preuve de férocité afin de montrer qu'il est celui qui dirige et à qui nous devons obéir. Les deux jeunes filles prennent le rôle de Makhmalbaf en passant de l'autre côté du bureau et en faisant passer les auditions à d'autres jeunes filles. Makhmalbaf dit que nous allons voir si d'autres jeunes femmes seront retenues par Maryam et Azadeh. Les hommes sortent donc de la pièce et les jeunes filles se placent dans la zone du carré et se mettent en ligne face à Maryam et Azadeh. Makhmalbaf continue à diriger son équipe en indiquant où placer une caméra.

3.3.4 L'État face au peuple

Dans cette partie, Makhmalbaf laisse sa place d'État aux deux jeunes filles qui lui ont tenu tête juste avant. Nous voyons que les deux jeunes filles adoptent la même façon de parler et font preuve de la même autorité que Makhmalbaf. Elles deviennent à leur tour l'autorité. L'État et elles n'hésitent pas à être durs et méchants. Et lorsqu'une des filles se rebelle, elles ne la laissent pas faire et lui font comprendre que ce sont elles qui commandent dans la pièce et qu'elles sont les « réalisatrices ». Bien qu'elles aient eu elles-mêmes la même attitude de rébellion un peu plus tôt, nous pouvons voir qu'elles n'acceptent pas ce comportement de la part des filles qui auditionnent. Il en est de même lorsque le peuple se soulève contre l'État, le renverse et un nouveau gouvernement est créé. Parallèlement, lorsque le peuple montre son désaccord envers le nouveau gouvernement, ce dernier refuse généralement de plier, d'accepter ses torts et il devient donc plus dur que son prédécesseur. Finalement, Makhmalbaf reprend sa place de réalisateur et interroge Maryam et Azadeh pour savoir ce qu'elles ont ressenti.



Figure 18 - Plan autoréflexif sur Mohsen Makhmalbaf donnant ses directives et profondeur créée par le miroir (1:04:33)

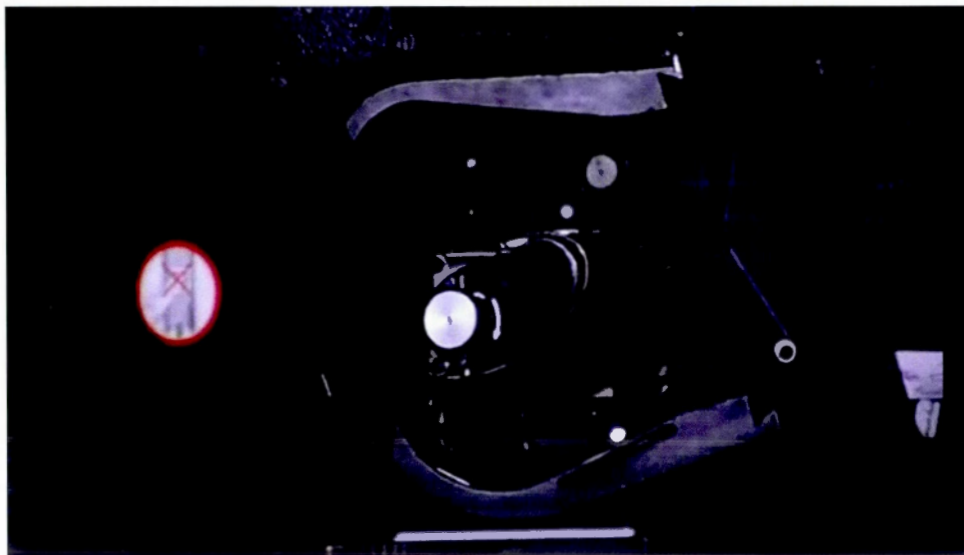


Figure 19 - Gros plan réflexif sur la caméra (1:06:26)

En divisant chaque partie en trois sous-parties, nous avons obtenu un résumé segmenté qui permet de mieux analyser le film, de faire ressortir des moments importants, et également de permettre aux personnes ne l'ayant pas visionné de mieux comprendre l'histoire et le dispositif que le film construit. On peut voir que les

hommes et les femmes venus passer les auditions pour obtenir un rôle dans un film ne réalisent pas qu'ils sont déjà en train de jouer dans un film, dans leur propre film, même si Mohsen Makhmalbaf le leur annonce au début et le dit plusieurs fois au cours du film avec tout d'abord l'aveugle et ensuite avec les deux jeunes filles. Il leur fait comprendre qu'ils ont un rôle dans le film, c'est-à-dire celui-ci, ce film tourné dans le cadre des auditions et non un autre. Mais les personnes ont du mal à comprendre. Nous avons également détaillé les différentes mises en abyme présentes dans ce film et avons pu voir que le réalisateur a recours à la réflexivité, l'autoréflexivité et l'autoportrait. Il est difficile de dire si un type de mise en abyme est prépondérant dans le film. Certaines mises en abyme sont plus utilisées que d'autres, mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Ce sur quoi nous voulons nous concentrer est l'importance de la mise en abyme dans le message que Makhmalbaf veut nous transmettre. À travers les trois parties que nous avons pu définir, nous pouvons observer comment le réalisateur se conduit face aux candidats, relation comparable à celle de l'État face au peuple. Le rôle que Makhmalbaf tient dans ce film oscille entre celui de réalisateur et celui d'État puisque la plupart du temps, il est très dur avec les personnes qui viennent auditionner mais à d'autres moments, nous voyons son côté « humain » ressortir. Nous pouvons observer que toutes les personnes qui lui ont tenu tête, qui n'ont pas voulu se plier à ses règles, ont été retenues et ont obtenu une place importante dans son film.

CHAPITRE IV

SYNTHÈSE

Jean Mitry, dans son livre *Esthétique et psychologie du cinéma*, nous explique ce qui suit :

« Il est évident qu'un film est tout autre chose qu'un système de signes et de symboles. Du moins ne se présente-t-il pas comme étant cela *seulement*. Un film, ce sont d'abord des images et des images de quelque chose. C'est un système d'images ayant pour objet de décrire, de développer, de narrer un événement ou une suite d'événements quelconques. Mais ces images, selon la narration choisie, s'organisent en un système de signes et de symboles; elles deviennent symboles ou peuvent le devenir de surcroît. Elles ne sont pas uniquement signes comme les mots mais d'abord objet, réalité concrète : un objet qui se charge (ou que l'on charge) d'une signification déterminée. C'est en cela que le cinéma est langage : il devient langage dans la mesure où il est d'abord représentation et à la faveur de cette représentation, c'est, si l'on veut, un langage au second degré. »⁴²

L'analyse du film *Salaam Cinema* a fait ressortir un certain nombre d'éléments narratifs et techniques qui permettent de répondre au mieux à la problématique. Ces éléments permettent de montrer le message que veut véhiculer Makhmalbaf avec ce film sorti pour le centenaire du cinéma.

Les mises en abyme omniprésentes dans le film sont une représentation de l'idée que Makhmalbaf se fait des auditions. Elles lui permettent de contrôler la perception du

⁴² Jean, Mitry. *Esthétique et psychologie du cinéma*, (2 volumes) Éditions universitaires, 1965, réédition (1 volume) Éditions du Cerf, 2001, pp.53-54.

spectateur. Le fait de rendre visible *un* dispositif cinématographique permet de faire du cinéma plus intimiste, et le fait de voir également *le* dispositif cinématographique tel que le miroir dans la salle d'audition permet de donner une certaine profondeur au film :

« Le motif du miroir parcourt nombre de films. *La dame de Shanghai* (*The lady from Shanghai*, Welles, 1948) s'écroule dans un palais de glaces tandis qu'*Orphée* (Cocteau, 1950) traverse le miroir. Comme le souligne Christian Metz, le miroir est l'écran second dont le pouvoir ressemble le plus à celui de la caméra, foyer créateur du film. "Tout miroir est comme une caméra (ou un projecteur), puisqu'il "lance" l'image une seconde fois, puisqu'il lui offre un second tirage, puisqu'il a un pouvoir d'émission". Si la mise en abyme et le miroir sont souvent associés à la thématique du reflet, ils ne réfléchissent cependant pas le film de la même manière. Le pouvoir réflexif du miroir s'exerce de manière ponctuelle et ne peut, à moins de s'engager dans une plus vaste construction spéculaire, embrasser l'étendue du film. Sa portée est donc sensiblement inférieure à celle de la mise en abyme. »⁴³

L'interaction de Makhmalbaf et des différents protagonistes venus passer les auditions tels que Hadid, Maryam, Feyzolah et les autres nous montre que le réalisateur adopte un comportement différent selon les gens ou la situation ; il est tantôt autoritaire, tantôt en retrait.

Afin de répondre à la problématique et interpréter les éléments mis en avant dans les différentes analyses, nous pouvons déjà dire que dans tous ses films, Makhmalbaf donne sa propre vision, qu'il s'agisse de sa vision de l'Iran avec ce qui va et ce qui ne va pas, sa vision des hommes et des femmes ou sa vision du monde. Il nous montre une réalité souvent cachée par la censure, par l'État. Bon nombre de ses films sont interdits dans son propre pays, de peur que ceux-ci ne suscitent chez le peuple iranien une envie de révolte, d'agir comme ses personnages. Il fait des films engagés qu'il ne

⁴³ Sébastien, Févry. *La mise en abyme filmique : essai de typologie*. Paris, : Éditions du CEFAL, 2000, p.27.

peut pas nécessairement tourner en Iran. Makhmalbaf est un cinéaste reconnu dans son pays et en Occident de par son engagement envers le peuple iranien face au pouvoir politique et à la censure. Il n'hésite pas à donner son point de vue même si cela l'a forcé à quitter son pays avec sa famille. Pour citer un autre exemple de film engagé, nous pouvons parler de *Persepolis* de Marjane Satrapi. Elle y raconte son histoire, de son enfance à son adolescence, et fait état des problèmes que sa famille et elle-même ont rencontrés en Iran avec le changement de politique après la révolution, les droits bafoués, le port du voile obligatoire. À travers ce film, nous pouvons observer comment le peuple réagit ; il se plie à la loi par peur de la répression, qui se manifeste par la prison et des coups de fouet entre autres, mais certains osent déroger à la loi en organisant des soirées illégales entre hommes et femmes où l'on boit de l'alcool. On peut remarquer une similitude avec le film de Makhmalbaf dans lequel ce dernier veut montrer comment le peuple réagit face à l'autorité. En outre, Fevry nous explique dans son livre⁴⁴, que nous avons affaire à un monde raconté, celui du discours mis en place par l'instance racontante.⁴⁵

C'est ce que nous allons voir maintenant : la réaction du peuple, comment Makhmalbaf en joue et ce qu'il veut nous montrer par là. Comme nous l'avons fait précédemment, nous diviserons ce chapitre en trois parties, avec dans un premier temps l'arrivée, ensuite les auditions et pour finir, le changement de rôle. Nous conserverons la même structure afin de maintenir une certaine cohésion dans nos propos. Dans chaque partie, nous chercherons à savoir si Makhmalbaf privilégie son statut de réalisateur face au peuple ou s'il préfère faire figure d'État face au peuple ou alors si les deux notions se confondent.

⁴⁴ Ibid, p.27

⁴⁵ Ibid, p.92

4.1 L'arrivée

Nous pouvons remarquer que Mohsen Makhmalbaf accorde une grande importance à ce passage du film. En effet, cette partie permet de planter instantanément le décor en nous montrant la foule, le dispositif cinématographique ainsi que la place de Mohsen Makhmalbaf au sein de son propre film.

Mohsen Makhmalbaf a une place importante dans cette ouverture. Sa fonction de réalisateur apparaît très clairement, notamment par sa façon de mettre en place les bases du film en indiquant aux personnes venues passer l'audition en quelle occasion son film est tourné et qu'elles se trouvent dans leur propre film, mais aussi par l'autorité dont il fait preuve.

Le dispositif est très présent dès le début du film. Il s'agit d'un dispositif réflexif avec les différentes caméras et appareils photo présents à l'écran. Mais le réalisateur a également recours à l'autoréflexivité avec la perche du son dans le cadre lors du plan sur l'ouverture des portes, ainsi qu'à l'autoportrait en apparaissant dans son film.

4.2 Les auditions

Cette partie nous permet, à nous spectateurs, de nous familiariser avec la façon d'opérer de Mohsen Makhmalbaf, son genre de direction. Il « ordonne » aux candidats d'effectuer des mises en situation et ceux-ci s'exécutent. Mohsen Makhmalbaf tient son rôle de réalisateur lorsqu'il a une discussion autour du cinéma avec les acteurs comme c'est le cas avec Maryam, Feyzolah et Azadeh par exemple. Mais lorsqu'il s'agit de diriger, il endosse un rôle plus autoritaire, plus méchant et dans ces moments-là, il ne veut faire aucune concession. À aucun moment Mohsen

Makhmalbaf ne laisse les individus sortir du carré tracé au sol, à l'image de l'État et ses frontières. Il installe une limite entre les acteurs et lui-même, exactement comme le fait l'État : chacun doit être à sa place et il faut tenir sa place fermement et ne pas se laisser attendrir. Mais lorsqu'il y a une certaine entente des acteurs et lui-même, comme c'est le cas avec Maryam, Azadeh et Shaghayeh, il les laisse s'approcher du bureau et pénétrer sa zone de confort. Généralement, ce sont des personnes qui lui tiennent tête et n'ont pas peur de lui, de l'autorité qu'il peut véhiculer. De par son autorité et le rôle qu'il occupe, Makhmalbaf parvient à se jouer des gens, à les manipuler et même les personnes qui lui tiennent tête se laissent manipuler. Il arrive à faire d'elles ce qu'il souhaite.

Les participants ont un rôle important dans cette partie. C'est là que nous voyons ce que Mohsen Makhmalbaf attend d'eux et leurs réactions par rapport à ses attentes. Certains sont plus rebelles que d'autres. Nous pouvons remarquer également que par principe, certains ne veulent pas se plier aux règles et aux exigences de Mohsen Makhmalbaf. À un moment, une jeune fille explique que si elle doit obtenir un rôle, elle refusera d'avoir le rôle d'une femme avec des enfants. Elle veut un rôle de jeune fille, étant elle-même une jeune fille. De même, un jeune homme refuse de simuler une fusillade même si cela risque de lui coûter sa place dans le film. Il veut jouer dans des comédies romantiques parce qu'il est sentimental et n'aime pas les films d'action.

Le dispositif est extrêmement présent dans cette partie. Le réalisateur a recours à la réflexivité avec les caméras, à l'autoréflexivité avec la perche son, la lumière, le micro-cravate ainsi qu'à l'autoportrait. Mohsen Makhmalbaf veut partager le dispositif avec les spectateurs. Il n'hésite pas à insérer au montage un plan dans lequel nous voyons le changement de bobine, ainsi qu'un autre dans lequel le réglage de la lumière est visible.

4.3 Le changement de rôle

Le film se termine par le changement de rôle où les deux jeunes filles, Maryam et Azadeh prennent la place du réalisateur et Makhmalbaf devient «simple» spectateur des auditions. Makhmalbaf conserve son rôle de réalisateur face au peuple au moment où il donne des indications à son équipe et aux jeunes filles ainsi que son rôle d'État face au peuple, puisque lorsque les deux jeunes filles se révoltent, il leur laisse sa place comme le ferait l'État lors d'un renversement du pouvoir en place par le peuple. Et nous pouvons observer que les gens qui se révoltent face à un régime qu'ils trouvent autoritaire, n'hésitent pas lorsqu'ils prennent sa place à être encore plus exigeants et autoritaires. Vers la fin, Makhmalbaf reprend son rôle de réalisateur et laisse les jeunes filles rejoindre le rang pour analyser avec elles ce qui vient de se passer.

En ce qui concerne le dispositif, il est toujours présent aussi bien dans la réflexivité, que dans l'autoréflexivité, ainsi que dans l'autoportrait.

L'autoritarisme est très présent dans ce film, notamment dans la manière dont le réalisateur dirige les acteurs, comparable à celle dont l'État dirige le peuple. Le dispositif tient un rôle important dans ce film. Mohsen Makhmalbaf veut nous montrer ce qu'il y a derrière le film, le produit fini. Il veut que le spectateur puisse voir comment débute un film. En effet, tout film requiert des personnages et pour les trouver, il est nécessaire d'organiser des auditions. Il nous permet ainsi de voir l'envers du décor et d'observer comment certains parviennent à tirer leur épingle du jeu. Il veut aussi montrer que la réalisation d'un film requiert beaucoup de technique et un grand nombre de dispositifs cinématographiques. La notion d'État face au peuple tient également une grande place. En effet, au début, nous voyons le pouvoir se mettre en place graduellement. Puis, lorsque l'instance de pouvoir donne des

ordres au peuple, ce dernier s'exécute sans sourciller. Cependant, peu à peu, certaines personnes commencent à critiquer le pouvoir en place, jusqu'à la «révolution» (Maryam et Azadeh). Face à celle-ci, le l'instance de pouvoir cède et laisse sa place à ceux qui se sont révoltés. Mais le pouvoir peut parfois modifier le comportement de ceux qui y accèdent et ceux-ci deviennent alors aussi autoritaires, voire plus, que le pouvoir contre lequel ils se sont révoltés.

4.4 Les mises en abyme en lien avec les auteurs

Nous allons faire le lien entre les théoriciens analysés précédemment et le film étudié. Les auteurs ont employé des termes différents pour définir les mises en abymes réflexives, autoréflexives et l'autoportrait, mais avec une définition tout de même semblable. Nous retrouvons les définitions de la mise en abyme et de l'autoportrait dans le film de Mohsen Makhmalbaf, par exemple lorsque que nous avons à faire à la similitude réalisateur/État, c'est la réflexivité dont nous parlait Gerstenkorn avec le jeu de miroir. Il nous explique également que rendre un dispositif consiste en l'interpellation du public, nous retrouvons cela avec le regard caméra de Feyzolah ou encore Shaghayeh, ainsi qu'avec la musique appuyée en début et en fin de film. De plus, nous pouvons remarquer tout au long du film les éléments de réalisation tels que les caméras, ce qui constitue ce dont parle Gerstenkornn, à savoir afficher le dispositif.

Metz et Limoges ont des termes semblables concernant la mise en abyme, pour eux montrer *le* dispositif (autoréflexivité) c'est mettre en avant tous les éléments présents qui permettent la réalisation du film, ses éléments constitutifs et cela, sans artifice. Ce film contredit partiellement les propos de Metz par rapport au fait d'afficher *le* dispositif lorsqu'il dit:

Il est rare de voir *le* dispositif qu'on nous donne à voir ; c'est le dispositif d'un autre film ⁴⁶.

En l'occurrence, Mohsen Makhmalbaf nous donne à voir *le* dispositif du film. Nous avons à faire à cela tout au long du film puisque nous sommes en présence d'un tournage d'auditions et nous voyons de façon assez régulière les micros, ou encore les lumières qui permettent la réalisation des auditions.

Lorsque Metz ou Limoges nous parlent de montrer *un* dispositif (réflexivité), nous le retrouvons dans le film quand la caméra 1 filme la caméra 2, ou encore les miroirs, les assistants de Makhmalbaf.

La mise en abyme homogène de Fevry, revient à parler de l'autoréflexivité et comme pour Limoges et Metz ceci se traduit par le regard caméra de Feyzolah, les perches son qui sont là pour capter les paroles des acteurs, en fait tout ce qui constitue le film. La mise en abyme hétérogène, quant à elle, met en avant la bande-son avec la musique dans le film et la bande-image.

Nous allons maintenant aborder le sujet de l'autoportrait puisque les auteurs précédemment cités ne se sont pas penchés sur cette notion. L'autoportrait est présent dans le film de Makhmalbaf, nous nous sommes aidés de l'analyse de Grange et Tinel que nous avons vu plus tôt dans le chapitre II. Les définitions qui ressortent dans *Salaam Cinema* sont le cinéaste au travail ainsi que le travail du film. Le cinéaste au travail, est le fait de voir Makhmalbaf sur son lieu de travail, dans son élément, ainsi qu'au statut qu'il occupe par rapport aux autres. Nous pouvons observer que Makhmalbaf est à l'aise derrière son bureau, il est là pour interagir avec les Iraniens, il parle beaucoup avec son assistant Zinal pour lui demander d'aller chercher les

⁴⁶ Ibid., p. 86.

jeunes filles Maryam et Azadeh, ou quand il lui demande de venir dans le carré et de se mettre à pleurer pour montrer aux gens qu'il n'est pas difficile de pleurer de façon sincère dans le temps qui leur est imparti. Nous voyons également le travail du cinéma: c'est-à-dire les formes visibles du cinéma sont la mise en scène de ses caractéristiques, de sa matière, de ses principes, voire de son histoire comme lorsque Makhmalbaf prend à partie les Iraniens en leur disant que c'est leur film, ou encore quand il donne des recommandations à son équipe sur ce qui doit être filmé.

Nous pouvons conclure avec cette analyse que nous avons à faire à toutes les sortes de mises en abyme que nous avons citées dans le chapitre II. En effet, même si les termes peuvent changer d'un auteur à un autre nous voyons que le fond reste identique. À chaque fois lorsqu'il s'agit de la mise en abyme réflexive et autoréflexive ce sont les mêmes exemples qui ressortent. Pour l'autoportrait, c'est surtout le cinéaste au travail et le travail du film qui sont omniprésents tout au long du film, et qui sont en raccord puisque le fait de voir le cinéaste au travail nous montre le travail du film et ce qu'il veut faire ressortir de son oeuvre.

CONCLUSION

Le film de Mohsen Makhmalbaf permet de montrer une réalité peu connue du public, au sujet de l'Iran, à travers des mises en abyme réflexives, autoréflexives et relevant de l'autoportrait. Ce film est un bel hommage aux cent ans du cinéma. En effet, il lève le voile sur la réalisation d'un film, les auditions ; nous pouvons voir l'envers du décor, le tournage. Certes, d'autres réalisateurs ont eu recours à la mise en abyme cinématographique avant Makhmalbaf : Fellini dans *Huit et demi* (1963), Truffaut dans *La Nuit américaine* (1973), ainsi que Resnais dans *Hiroshima mon amour* (1959) pour n'en citer que quelques-uns. Toutefois, dans *Salaam Cinema*, Mohsen Makhmalbaf a innové en ne se concentrant que sur les auditions.

Makhmalbaf opère, par ce film, un savant mélange de mises en abyme réflexives, autoréflexives et relevant de l'autoportrait qui a pour effet de dérouter le spectateur, puisque nous avons du mal au premier visionnage à savoir s'il veut, par les auditions, nous montrer sa façon de travailler ou plutôt faire le portrait de la population iranienne ou encore créer une sorte de projection du rapport État / peuple et de la situation politique. C'est d'ailleurs ce qui a motivé notre problématique : à savoir « Quelle(s) mise(s) en abyme Mohsen Makhmalbaf privilégie-t-il, et à quelle fin ? ». Dans les différentes parties de ce mémoire, nous avons répondu à cette question, tout d'abord en retraçant la vie de Mohsen Makhmalbaf, puis en décrivant le contexte sociopolitique dans lequel se trouvait l'Iran au moment de la sortie de *Salaam Cinema*. Ces informations donnent de solides éléments de réponse.

Ensuite, nous nous sommes intéressés à la littérature entourant la mise en abyme, le point central de ce mémoire. Il apparaît que chaque auteur a sa propre définition de la

mise en abyme mais toutes les définitions sont tout de même semblables. Nous avons abordé la mise en abyme par la réflexivité, l'autoréflexivité et l'autoportrait qui est pour nous le type de mise en abyme le plus important pour comprendre comment Makhmalbaf se place dans son film. Grâce aux éléments recueillis, nous avons acquis une plus grande connaissance des notions de réflexivité et d'autoréflexivité, ce qui nous a permis de faire l'analyse du film. Il en ressort que l'autoportrait est tout aussi présent que les mises en abyme réflexives et autoréflexives. Makhmalbaf ne privilégie ni l'autoportrait ni la réflexivité et l'autoréflexivité. En effet, aucun type de mise en abyme ne ressort plus qu'un autre et c'est grâce à cela que le message de Mohsen Makhmalbaf peut être compris du public. Il en va de même avec la notion d'autoportrait. Il est impossible de déterminer si nous avons affaire à l'autoportrait du réalisateur ou à un (auto)portrait de l'État ou bien aux deux puisque le réalisateur fait une mise en abyme de la situation sociopolitique de l'Iran et du rapport État / peuple. En effet, en se mettant en scène, il met également cela en scène. Il permet au spectateur de comprendre un peu mieux la situation politique et sociale du pays.

Marie-Françoise Grange précise à cet égard :

« L'autoportrait est rarement, dans la cinématographie d'un réalisateur, un film mineur. Il en est plutôt une espèce à part qui condense et expose sur plusieurs fronts une pensée du cinéma. [...] Il paraît que certains y perdent les limites de leur territoire. »⁴⁷

C'est lors des auditions que nous voyons les deux rôles de Makhmalbaf ou les « deux fronts d'une pensée de cinéma » se mettre en place. Lorsque son côté humain ressort, c'est le réalisateur qui se trouve avec les candidats mais lorsque nous avons affaire à la personne autoritaire qui bouleverse les gens, cherche à les pousser à bout et les

⁴⁷ Marie-Françoise Grange. *L'autoportrait en cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2008, p. 60-62.

manipule, c'est le concept d'État face au peuple qui s'installe. En effet, par le biais de ce second profil, il représente l'autorité de l'État envers ses citoyens auxquels il ne permet rien. Le peuple, dont les droits sont bafoués, est impuissant et incapable de se rebeller.

Ce qui ressort de cette analyse est que Makhmalbaf se sert de la mise en abyme réflexive et autoréflexive pour nous permettre à nous spectateur de comprendre le fonctionnement du film, mais également ces mises en abyme servent à mettre en évidence le réalisateur face au peuple, quand il leur demande par exemple de regarder la caméra et de s'adresser à elle ou encore lorsqu'il demande aux participants de ne pas sortir du carré pour qu'il ait une bonne prise de vue.

L'autoportrait en revanche permet au réalisateur d'avoir un rôle d'État face au peuple en effet avec son autorité qui déjà présente de part son statut de réalisateur, il se permet de prendre le contrôle sur les participants et d'accroître son autorité.

Mais lorsque les candidats commencent à se révolter, nous découvrons un autre visage de Makhmalbaf, il nous dévoile son côté humain avant de reprendre le visage de l'État. Lorsque les personnages se révoltent, Makhmalbaf est encore plus dur avec eux. Il les « torture » et nous avons affaire à une guerre psychologique que les candidats ne perdent pas même après un « combat » d'une demi-heure, comme nous avons pu le voir avec Hadi, Feyzolah, Maryam, Azadeh et Shaghayeh. Ils se révoltent parce que les conditions ne leur conviennent pas. Ils veulent montrer qu'ils n'ont pas peur de tenir tête au pouvoir et de lever le voile sur leur secret (devenir acteur pour quitter l'Iran par exemple). C'est à travers ces cinq personnages principaux que Makhmalbaf construit son film pour montrer la société iranienne qui fait ce qu'on lui demande jusqu'à ce qu'elle soit prête à se rebeller contre l'autorité. Makhmalbaf a fait *Salaam Cinema* pour montrer au monde que des gens sont prêts à se rebeller. C'est la

réponse qu'il attendait des individus face à son insistance et son autorité. Mais peu de personnes réagissent. La plupart accepte simplement les ordres sans lutter. D'ailleurs, nous pouvons voir que les personnes retenues pour le film sont celles qui se rebellent contre son autorité et ses règles.

Makhmalbaf fait en sorte que les jeunes filles, Maryam et Azadeh, aient un rôle dans son film. C'est la raison pour laquelle il les laisse prendre sa place derrière le bureau. Elles représentent alors le pouvoir et l'autorité. À l'issue de la scène du changement de rôle, elles reprennent leur place et Makhmalbaf leur demande pourquoi elles ont été si dures avec les autres candidates, alors qu'elles-mêmes avaient fait remarquer à Makhmalbaf son manque de compassion, sa dureté. Elles ne savent quoi répondre. Au début, elles ne pensent pas être capables de prendre la place de Makhmalbaf mais au fur et à mesure, elles se laissent emporter par la puissance que leur procure le poste de « réalisatrice ». Makhmalbaf veut montrer qu'une personne quelconque, gentille, a tendance à se laisser emporter par le pouvoir, à prendre confiance en elle, et à ne laisser aucune chance à qui que ce soit lorsqu'elle accède à un poste d'autorité. En effet, juste avant le changement de rôle, l'une des deux jeunes filles explique que son parcours a été difficile, qu'il lui a fallu lutter pour arriver jusque dans cette salle d'audition et que par conséquent, elle aiderait les autres à atteindre leur but mais ce n'est pas tout à fait ce qu'il se passe.

Il y a aussi Shaghayeh, la jeune femme venue passer les auditions en espérant être retenue pour le film de Makhmalbaf qui suite à ces auditions, obtiendra un rôle, mais dans un autre film de Makhmalbaf : *Gabbeh*. Elle y tiendra le rôle principal.

En conclusion, à travers cette analyse, nous pouvons considérer que Makhmalbaf privilégie aussi bien, par les mises en abyme réflexives et autoréflexives son rôle de réalisateur face au peuple, et par l'autoportrait son rôle d'État face au peuple, de par

son autoritarisme parfois poussé à l'extrême. Il y a lieu de se demander si Makhmalbaf, s'y prend de manière appropriée afin de faire passer son message sur les conditions sociales en Iran. Ceci pourrait ouvrir sur un prochain sujet de recherches, qui concernerait la manière de faire passer son message sur les conditions sociales en Iran à travers les films.

ANNEXE 1 LES MISES EN ABYME

L'arrivée :

Mises en abyme réflexives	Mises en abyme autoréflexives	Autoportrait
<ul style="list-style-type: none"> - 0:33-0:45→ caméra épaule - 1:33-1:45→ caméra épaule - 1:45-1:46→ caméra filmant autre caméra - 1:53-1:58→ caméra filmant autre caméra - 2:20-2:22→ caméra filmant autre caméra - 2:30-2:33→ caméra filmant autre caméra - 5:13-5:28→ caméra épaule filmant la foule qui entre - 6:02-6:09→ caméra qui filme la foule et installation de filtre 	<ul style="list-style-type: none"> - 5:07-5:08→ passage perche son 	<ul style="list-style-type: none"> - 3:01-3:12→ au mégaphone devant la foule - 3:25-3:36→ discute avec son équipe devant la foule, formulaires en main - 3:47-3:57→ chahuté par la foule pour les formulaires - 4:14-4:15→ dans la foule - 5:37-5:39→ parle avec son équipe concernant l'entrée de la foule - 5:48-5:49→ parle avec son équipe concernant l'entrée de la foule

Les auditions :

Mises en abyme réflexives	Mises en abyme autoréflexives	Autoportrait
- 6:55-07:13→ caméra sur trépied à côté de MM ⁴⁸	- 6:55-07:13→ miroir, micro-cravate, micro sur la table	- 6:55-07:13→ attend arrivée d'un acteur et lui dit où se placer (dans le carré au sol), discute avec Hadi
- 8:39-8:50→ caméra sur trépied à côté de MM	- 8:39-8:50→ miroir, micro-cravate, micro sur la table	- 8:39-8:50→ discute avec Hadi
- 09:17-09:35→ caméra sur trépied à côté de MM	- 09:17-09:35→ miroir, micro-cravate, micro sur la table	- 09:17-09:35→ discute avec Hadi
- 9:47-09:56→ caméra sur rail	- 10:50-11:06→ micro table pour MM	- 09:38-9:58→ discute avec Hadi
- 10:50-10:57→ caméra trépied	- 12:02-12:08→ micro table pour MM	- 10:50-11:00→ MM parle avec Hadi
- 12:57-13:12→ caméra épaule filme les indications de l'assistant de MM	- 12:38-12:40→ micro table pour MM	- 12:02-12:08→ MM parle avec Hadi
- 17:00-17:08→ caméra trépied	- 13:20-13:40→ perche son devant jeunes filles	- 12:38-12:40→ MM parle avec Hadi
- 17:14-17:16→ deux caméras épaule	- 16:19-16:24→ miroir et perche son	- 16:19- 16:24→ parle avec des jeunes filles
- 17:21-17:29→ caméra trépied (filme audition) et	- 17:00- 17:12→ lumière	- 17:09-17:12→ simule un lancer de grenade

⁴⁸ MM : Mohsen Makhmalbaf

caméra épaule (filme MM)	- 17:14-17:16→ lumière	- 17:14-17:16→ simule un lancer de grenade
- 17:29-17:31→ caméra filme MM	- 17:21-17:29→ perche son et lumière	- 17:21-17:29→ simule un lancer de grenade
- 17:34-17:37→ caméra épaule	- 17:34-17:37→ miroir à gauche MM	
- 17:37-17:47→ caméra trépied (filme audition) et caméra épaule (filme MM)	- 17:37-17:47→ deux lumières	- 17:34-17:51→ MM continu de simuler
- 17:47-17:51→ deux caméras portées	- 20:56-21:11→ ombre perchiste	- 20:50-21:11→ tête-à-tête MM et Shaghayeh
- 19:03-19:06→ caméra épaule en extérieur	- 25:34-25:40→ gros plan éclairage	- 23:26-23:43→ MM de dos, assis au bureau
- 20:06-20:49→ caméra épaule et caméra trépied	- 36:51-38:37→ micro sur trépied pour les auditions de groupes	- 30:30-30:33→ MM à son bureau
- 20:56-21:11→ caméra épaule et caméra portée	- 38:36-38:44→ perche son, miroir	- 32:45-32:48→ MM à son bureau
- 22:40-22:58→ caméra trépied et caméra épaule	- 39:23-39:47→ miroir	- 33:03-33:05→ MM à son bureau
- 22:59-24:29→ caméra épaule en arrière-plan	- 39:41-39:47→ regard caméra	- 33:26-33:28→ MM à son bureau
- 24:31-24:33→ caméra trépied	- 39:48-39:50→ projecteur lumière	- 35:49-35:50→ MM à son bureau
- 24:34-24:55→ caméra épaule	- 40:00-40:33→ micro sol	- 36:38-36:42→ MM à son bureau
- 25:15-25:33→ caméra épaule	- 41:50-42:48→ micro sol	- 38:16-38:35→ MM de dos à son bureau échangeant avec Feyzolah et les filles
- 25:40-25:53→ caméra	- 44:10-45:04→ micro sol	
	- 45:43-46:28→ micro sol	
	- 47:25-47:54→ miroir dans lequel se reflètent la perche son et le micro sol	- 39:23-39:47→ MM derrière son bureau, il parle en privé avec

trépied	- 49:07-49:15→ miroir	Feyzolah
- 25:40-26:23→ épaule	- 50:02-50:06→ posemètre	- 40:41- 40:46→ entretien avec Azadeh à son bureau, de dos
- 26:36-27:05→ épaule	- 51:58-51:59→ miroir	
- 29:03-30:29→ épaule	- 52:05-52:26→ miroir	- 41:42-41:50→ MM écoute les arguments donnés par les candidats pour être retenus
- 30:30-30:33→ caméra rail	- 54:40-54:45→ projecteur lumière	
- 32:45-32:48→ caméra rail	- 1:01:42-1:01:47→ miroir et reflet du projecteur	- 46:29-46:38→ MM demande à son équipe de faire revenir Azadeh
- 35:49- 35:50→ caméra rail	- 1:02:39-1:02:40→ miroir et micro sol	- 47:25-47:53→ MM derrière son bureau
- 36:31-36:33→ objectif caméra		- 48:48-49:06→ MM derrière son bureau
- 38:36-38:46→ caméra rail		- 49:07-49:15→ MM à son bureau
- 39:19 -39:22→ caméra rail et caméra trépied		- 51:58-51:59→ MM à son bureau
- 39:23-39:47→ caméra rail		- 52:05-52:26→ MM à son bureau
- 39:51-39:57→ changement bobine		- 54:45-55:23→ MM de dos à son bureau
- 39:58-40:00→ objectif caméra		- 58:30-1:01:04→ MM de dos à son bureau
- 40:59-41:01→ caméra rail		- 1:01:17-1:01:31→ gros plan sur le visage de MM quand les filles sont retenues
- 42:33-42:48→ camera trépied		
- 44:04-44:09→ caméra		- 1:01:42-1:01:47→ reflet

<p>rail</p> <p>- 45:40-45:42→ deux caméras un trépied et un rail</p> <p>- 46:29-46:38→ caméra rail en route</p> <p>- 48:48-49:07→ caméra rail</p> <p>- 49:09-49:15→ caméra rail</p> <p>- 50:02-50:06→ caméra rail</p> <p>- 52:26-52:30→ caméra trépied</p> <p>- 1:01:42-1:01:47→ caméra rail et caméra sur genou d'un des membres de l'équipe</p> <p>- 1:02:39-1:02:40→ caméra rail</p>		<p>de MM de dos dans le miroir</p> <p>- 1:01:47-1:02:01→ MM de dos face aux filles</p> <p>- 1:02:39-1:02:40→ MM donne la claquette à son assistant Zinal</p> <p>- 1:03:57-1:04:23→ MM et son équipe sortent de la salle des auditions</p>
---	--	---

Le changement de rôle :

Mises en abyme réflexives	Mises en abyme autoréflexives	Autoportrait
<ul style="list-style-type: none"> - 1:05:10-1:05:11→ gros plan objectif caméra - 1:05:41-1:05:42→ camera trépied - 1:06:23-1:06:27→ plan réglage caméra, changement pellicule - 1:07:33-1:07:35→ caméra trépied - 1:08:02-1:08:04→ gros plan caméra qui s'allume pour filmer 	<ul style="list-style-type: none"> - 1:04:23-1:04:49→ perchiste son et miroir - 1:05:23-1:05:39→ miroir - 1:06:50-1:07:05→ miroir - 1:07:33-1:07:35→ preneur son 	<ul style="list-style-type: none"> - 1:04:27-1:04:49→ MM donne ses indications aux deux jeunes filles qui prennent sa place - 1:04:52-1:05:10→ MM dit aux candidats où se placer (dans le carré) - 1:07:04-1:07:08→ MM reprend sa place - 1:07:33-1:07:35→ plan profil MM à son bureau - 1:08:16-1:08:39→ au début, on ne voit que le bras de MM, puis on le voit de dos, enfin on ne voit plus que son bras

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT, Jacques. *L'analyse des films*, Paris : Nathan, 1988, 231 p.
- BEAULIEU, Jean. *Un centenaire à toutes les sauces*. Montréal, in Ciné-bulles, vol. 14, n° 4, 1995, p. 10-11.
- BLÜHER, Dominique. *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*. ANRT, 2003, 375 p.
- BOUTHAT, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. CoopUqam, 1993, 110 p.
- BOUTILLIER, Sophie. *Méthodologie de la thèse et du mémoire*. Principes : 575. Levallois-Perret : Studyrama, 2003, 239 p.
- CASTIEL, Élie. *Mohsen Makhmalbaf sur Salam cinéma*. Montréal, in Séquences, n° 192, septembre/octobre 1997, p. 36.
- CHESHIRE, Godfrey. *Makhmalbaf at large: The making of a Rebel Filmmaker*. London, in Sight and Sound, vol. 18, 2008, p. 101.
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1997, 247 p.
- DEVICTOR, Agnès. *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeini au président Khâtami*. Paris : CNRS Éditions, 2004, 310 p.

- DEVICTOR, Agnès. *Une politique publique du cinéma. Le cas de la République islamique d'Iran*. In : Politix. Vol. 16, n° 61. Premier trimestre 2003, p. 151-178.
- DIGARD, Jean-Pierre, Bernard HOURCADE et Yann RICHARD. *L'Iran au XXe siècle : Entre nationalisme, islam et mondialisation*. Paris : Fayard, 2007, 500 p.
- FEVRY, Sébastien. *La mise en abyme filmique : essai de typologie*. Paris, : Éditions du CEFAL, 2000, 175 p.
- FRAGNIÈRE, Jean Pierre. *Comment réussir un mémoire*. 3e éd. Paris : Dunod, 2001, 116 p.
- GAJAN, Philippe. *Entretien : Mohsen Makhmalbaf*. In 24 images, n° 85, 1996-1997, p. 10-13.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, coll. « Poétique », 1982, 453 p.
- GERSTENKORN, Jacques. *À travers le miroir. Notes introductives*. In : *Vertigo*, n° 1 : Le cinéma au miroir. Paris, 1987, p 7.
- GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Mohsen Makhmalbaf*. Paris, in Positif, n° 422, avril 1996, p. 21-28.
- GRANGE, Marie-Françoise. *L'autoportrait en cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2008, 116 p.
- GREUTER, Myriam. *Bien rédiger son mémoire ou son rapport de stage*. Les Guides de L'Étudiant. Paris : L'Étudiant, 1999. 246 p.

HABIB, André. *Propos rompus sur le cinéma iranien*. Montréal, in *Hors Champ*. 1er avril 2001, 5 p.

HAGHIGHAT, Mamad et SABOURAUD Frédéric. *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*. Bpi-Centre Pompidou, 1999, 244 p.

HAMEL, Jean-François. *Mises en abyme : lorsque le récit devient autoréflexif*. In *Ciné-Bulles*, vol. 29, n° 4, 2011, p. 48-51.

HAMID, Rahul. *A filmmaker at the barricades: The cinematic and political evolution of Mohsen Makhmalbaf*. *Cineaste*, vol.34, n°4, 2009, 8p.

HAMID, Rahul. *Film by and about Mohsen Makhmalbaf*. In *Cineaste*, 2001, p. 40-41.

HERPE, Noël. *Mohsen Makhmalbaf*. Paris, in *Positif*, n° 422, avril 1996, p. 19-21.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulaire du cinéma*. Paris : Nathan Université, coll. « 128 », 2002 - 2003, 128 p.

KHOMEINI, Rouhollah. *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeini*, London in Melbourne and Henley, 1981, p. 58.

LIMOGES, Jean-Marc. *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité, depuis la littérature jusqu'au cinéma*. Thèse de doctorat, 2008, 277 p.

MANDOLINI, Carlo. *Salam Cinéma*. Montréal, in *Séquences*, n° 183, mars/avril 1996, p. 47.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Tome 1. Paris : Méridiens Klincksieck, 1968, 246 p.

METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.

- MORIN, Edgar. *Le cinéma, ou, L'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*. Éd. de Minuit, 1956, 250 p.
- MOUREN, Yannick. *Le film-art poétique, sous-ensemble du film réflexif*. In PREDAL, René (sous la dir. de), *Le cinéma au miroir du cinéma*, CinémAction n° 124, 2007, p. 114-123.
- MOUREN, Yannick. *Filmer la création cinématographique, Le film-art poétique*. L'Harmattan, 2009, 242 p.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*, (2 volumes) Éditions universitaires, 1965, réédition (1 volume) Éditions du Cerf, 2001, 528 p.
- NYSENHOLC, Adolphe. *L'impossible autobiographie, L'écriture du « Je » au cinéma*, In *Revue Belge du Cinéma*, n° 19, Printemps, 1987, p. 3.
- PREDAL, René. *Le cinéma au miroir du cinéma*. Broché, 2007, 264 p.
- ROSEN, Miriam. *Perspective : cinéma iranien : après la révolution : le cinéma iranien aujourd'hui*. Paris, in *Ciné-bulles*, vol. 13, n° 4, 1994, p. 20-25.
- SABOURAUD, Frédéric. *Abbas Kiarostami : le cinéma revisité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010, 322 p.
- SALACHAS, Gilbert. *Le cinéma est-il à réinventer ?* In *La revue de cinéma*, n° 35, 1964, p. 12-15.
- SMITH, Gavin. *Method in movie madness: Salaam cinema*. New York, in *Film comment*, 1996, p. 44.
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Berkeley : UMI Research Press, 1985, 285 p.

THORAVAL, Yves. *Les cinémas du Moyen-Orient : Iran – égypte - Turquie*. Séguier, 2000, 321 p.

TINEL Muriel. *Le cinéma et l'autoportrait: de l'expression de soi à l'expérience d'un support*. Montréal, in Hors Champ. 26 avril 2006.

VASSÉ, Claire. <*Salam cinéma*> : *Détournement d'images*. Paris, in Positif, n° 413-414, juillet-août 1995, p. 126-127.

WEST, Dennis. *I make Cinema in order to breathe: An interview with Mohsen Makhmalbaf*. In Cineaste, 2009 p. 10-15.

WEBOGRAPHIE

http://www.facom.uqam.ca/Page/Document/memoire_types_guide.pdf. Consulté le 15 octobre 2012

<http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Gaudin-cine2011-mem.pdf>
Consulté le 20 décembre 2012

<http://www.makhmalbaf.com/persons.php?p=6> Consulté le 25 novembre 2012

http://www.imdb.com/title/tt0114329/?ref=fn_al_tt_1 Consulté le 10 janvier 2013

<http://www.objectif-cinema.com/mediatheque/0395.php> Consulté le 22 janvier 2013

<http://www.liberation.fr/portrait/0101212419-mohsen-makhmalbaf-ex-cineaste-officiel-du-regime-iranien-presente-son-dernier-film-en-multipliant-les-coups-de-griffe-le-chat-de-gouttiere-persan> Consulté le 22 janvier 2013

<http://www.bifi.fr/public/index.php> Consulté le 22 janvier 2013

http://cineressources.bifi.fr/recherche_t.php?rech_type=E&htextfield=salam+cinema&x=5&y=8 Consulté le 22 janvier 2013

FILMOGRAPHIE DE MOHSEN MAKHMALBAF

Films

2012. *The Gardener*. Coul., 87 min. Iran.

2006. *Scream of the Ants*. 35 mm, Coul., 85 min. Iran.

2005. *Sex & Philosophy*. 35 mm, Coul., 102 min. Iran.

2001. *Kandehar*. 35 mm, Coul., 85 min. Iran.

1998. *Silence*. Coul., 74 min. Iran.

1996. *A moment of Innocence*. Coul., 78 min. Iran.

1996. *Gabbeh*. Coul., 72 min. Iran.

1995. *Salaam Cinema*. Coul., 89 min. Iran.

1993. *The Actor*. Coul., 86 min. Iran.

1992. *Once upon a Time, Cinema*. Coul. / noir et blanc, 92 min. Iran.

1991. *The Nights of Zayandeh-rood*. Coul., 75 min. Iran.

1991. *Time of Love*. Coul., 70 min. Iran.

1989. *Marriage of the Blessed*. Coul. / noir et blanc, 70 min. Iran.

1989. *The Cyclist*. Coul., 83 min. Iran.

1987. *The Peddler*. Coul., 90 min. Iran.

1986. *Boycott*. Coul., 95 min. Iran.

1984. *Fleeing From Evil to God*. Coul., 89 min. Iran.

1984. *Two Blind Eyes*. Coul., 102 min. Iran.

1983. *Tobeh Nasuh*. 35 mm, Coul., 100 min. Iran.

Courts-métrages.

2006. *The chair*. 35 mm, Coul., 8 min. Iran.

2001. *Afghan Alphabet*. 35 mm, 46 min. Iran.

2000. *Testing Democracy*. 39 min. Iran.

1999. *The Door*. 22 min. Iran.

1997. *Wind, Ruined the School*. Coul., 8 min. Iran.

1993. *Stone and Glass*. Coul., 20 min. Iran.

1993. *Images From the Ghajar Dynasty*. Coul. / noir et blanc, 18 min. Iran.

BIBLIOGRAPHIE DE MOHSEN MAKHMALBAF

2002. *To See and not to See*, Iran : Nashr-e-Ney, 408 p.
2001. *Travel to Kandehar*, Iran : Tarhe-No, ?? p.
2001. *The Budhha was not demolished in Afghanistan, it collapsed out of shame*, Iran : Tarh-e-No, 100 p.
1998. *Apple*, Iran : Nashr-e-Ney, 96 p.
1997. *Bread and the Vase*, Iran : Scientific Publication, 128 p.
1997. *Life is Color*, Iran : Nashr-e-Ney, 410 p.
1994. *Hail the Sun*, Iran : Nashr-e-Ney, 72 p.
1994. *The dumb Man's Dream*, Third Volume, Iran : Nashr-e-Ney, 412 p.
1994. *The dumb Man's Dream*, Second Volume, Iran : Nashr-e-Ney, 744 p.
1994. *The dumb Man's Dream*, First Volume, Iran Nashr-e-Ney, 442 p.
1990. *Time of Love*, Iran : Nashr-e-Ney, 88 p.
1988. *The Cyclist*, Iran : Nashr-e-Ney, 60 p.
1987. *Birth of an old woman*, Iran : Art Center, 64 p.
1987. *Marriage of the Blessed*, Iran Sorouh, 88 p.

1986. *Crystal Garden*, Iran : Barg publishes, 352 p.
1985. *Rajayi School*, Iran Eghbal Cultural-Artistic Center, 72 p.
1984. *Legitimate Parliament*, Iran : Art Center, 224 p.
1984. *Mother*, Iran : Art Center, 80 p.
1984. *The Bells*, Iran : Art Center, 64 p.
1984. *The Sultan's Lake*, Iran : Art Center, 160 p.
1982. *Death of another*, Iran : Art Center, 120 p.
1982. *Divine Arrow*, Iran : Idea-Art Center, 90 p.
1982. *Introduction on Islamic Art*, Iran : Idea-Art Center, 136 p.
1982. *The Martyred Sheikh*, Iran : Idea-Art Center, 112 p.
1981. *Notes about storywriting and playwriting*, Iran, Idea-Art Center, 192 p.
1981. *Two blind eyes*, Iran : Idea-Art Center, 160 p.
1980. *Disgrace*, Iran : Samira publishes, 102 p.

FILMS CITÉS

Par ordre d'apparition dans le mémoire :

Hughes, John. 1986. *La folle journée de Ferris Bueller*. Film 35 mm, coul., 102 min. États-Unis. Paramount Pictures.

Kiarostami, Abbas. 1990. *Close-up*. Film 35 mm, coul., 100 min. Iran.

Meshkini, Marzieh. 2000. *Le jour où je suis devenue une femme*. 78 min.

Meshkini, Marzieh. 2003. *Chiens égarés*. Coul., 93 min. Iran.

Makhmalbaf, Samira. 1997. *La Pomme*. Coul., 86 min. Iran.

Makhmalbaf, Samira. 2000. *Le tableau*. Coul., 85 min. Iran.

Makhmalbaf, Samira. 2002. *À cinq heures de l'après midi*. Coul., 105 min. Iran.

Makhmalbaf, Hana. 2003. *Joy of madness*. Iran.

Makhmalbaf, Hana. 2007. *Buddah collapsed out of Shame*. Iran.

Makhmalbaf, Maysam. 2000. *How Samira made the blackboard*. Iran.

Lumière, August et Louis. 1895. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Film 35 mm, noir et blanc, 45 s. France.

Lumière, August et Louis. 1895. *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Film 35 mm, noir et blanc, 50 s. France.

Truffaut, François. 1973. *La nuit américaine*. Film 35 mm, coul., 112 min. France. Les Films du Carrosse.

Fellini, Federico. 1963. *Huit et demi*. Film 35 mm, noir et blanc, 138 min. Italie, France. Cineriz, Francinex.

Resnais, Alain. 1959. *Hiroshima mon amour*. Noir et blanc, 86 min. France, Japon. Pathé Films.